

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií
španělština

Simona Sedlatá

POSTAVY V ROMÁNU LUCÍY ETXEBARRIY:
LÁSKA, ZVĚDAVOST, PROZAC A POCHYBNOSTI

FIGURES IN THE NOVEL OF LUCÍA ETXEBARRIA:
LOVE, CURIOSITY, PROZAC AND DOUBTS

Vedoucí práce: prof. Anna Housková
Konzultant: PhDr. Anežka Charvátová

Diplomová práce
Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využitě prameny a literaturu.

V Praze dne:

Obsah:

1) ÚVOD	1
2) O AUTORCE A JEJÍM DÍLE	3
3) TYPOLOGIE POSTAV V ROMÁNECH LUCÍY ETXEBARRIY ...	9
Typ první: „Intelektuálka“	21
Typ druhý: „Žena v domácnosti - tradiční žena“	25
Typ třetí: „Úspěšná žena“	30
Postava „problematické“ matky	33
Mužské postavy	40
Postava „vzdáleného“ otce	42
4) VÝZNAM POSTAVY V KOMPOZICI ROMÁNU	46
Struktura románu	48
Postava a děj	54
Postava a jazyk	76
Opakování a kontrast	86
5) POSTAVY VE FILMOVÉ VERZI ROMÁNU	98
6) TECHNIKY CHARAKTERISTIKY POSTAV	101
Popis intimního prostoru	102
Spojení postavy s hudbou	110
Jméno postavy	117
Tělo postavy	135
Oděv postavy	154
Iluzivní prvky v charakteristice postav	171
7) ZÁVĚR	179
RÉSUMÉ	182
BIBLIOGRAFIE	186

1) ÚVOD

V úvodu této práce bych ráda objasnila některé motivy, které mě vedly k výběru zvoleného tématu. Proč jsem si vybrala zrovna Lucíu Etxebarriu? Jedním z důvodů, proč jsem se začala zabývat dílem této autorky byl určitě fakt, že se jedná o autorku současnou, a to zejména proto, že psát o autorovi, o němž u nás ještě není nic napsáno, mi připadalo jako výzva. Psát o někom takovém s sebou nese samozřejmě výhody i nevýhody. Jednou z nevýhod takové volby je to, že člověk mnohdy nemůže opřít svoje názory a poznatky o nějaký solidní základ, jaký by představovaly předešlé práce odborníků vztahující se k dílu zvoleného autora. Pokud své poznatky nemůže člověk s ničím porovnávat, obvykle vzniká nebezpečí, že si sice vytvoří svoje vlastní pravidla, která aplikuje na autorovo dílo, ale nedokáže od svých názorů poněkud poodstoupit a vidět je pouze jako jednu z možných interpretací. Je v zajetí teorií, které si vytvořil a do jisté míry ztrácí schopnost nazírat téma objektivním způsobem. Na druhé straně má práce tohoto druhu i určité výhody. Poskytuje člověku možnost dívat se na téma, které zpracovává, vlastníma očima. Má možnost udělat si vlastní názor a je méně pravděpodobné, že se nechá ovlivnit názory ostatních, kteří se tématu věnovali před ním, a pomáhali tak „vyšlapat cestičku“ určitým směrem. A je nesporné, že je často velmi obtížné nenechat se svést a pokoušet se razit si svou vlastní cestu neprošlapaným terénem, když jen o kousek dál už přece jedna vyšlapaná cesta je, a my o ní víme. Kromě toho se domnívám, že díla současných španělských autorů jsou u nás zatím ještě ve velké míře

nezmapována, a proto se mi zdálo mnohem užitečnější věnovat se ve své práci dílu někoho takového. K mé volbě jistě přispěla i skutečnost, že mi autorka není věkově příliš vzdálená a mnohá témata, která ve svém románu předkládá, mi připadají známá a blízká. Je mi také svým způsobem sympatické, že její romány jsou určeny běžným lidem. Nejsou to žádná obšírná, překombinovaná, nepochopitelná díla psaná nesrozumitelným jazykem. Její romány se do historie literatury patrně nezapíší, určitě však mají co říci dnešnímu čtenáři. Jedna z věcí, které mě nejvíce zaujaly při prvním setkání s románem *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (*Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*), o němž budu psát, byl rozhodně humorně-sarkastický styl charakteristický pro autorčinu tvorbu a domnívám se, že tato její schopnost hravého zacházení se slovy, činí zmíněný text velice čtivým. Pro zpracování tématu postav v jejím díle jsem se rozhodla především proto, že podle mého názoru tvoří téma postavy a jejího vnitřního života těžiště autorčiny románové tvorby. Ve své práci se chci pokusit o vytvoření typologie postav, které se v jejích románech objevují, neboť si myslím, že určité opakující se typy lze vysledovat napříč celou její románovou tvorbou. Následně mám v úmyslu zaměřit se na zkoumání funkce postavy v kompozici, přičemž vyjdu z obecného teoretického rámce a v návaznosti na zjištěné poznatky se pokusím analyzovat význam postav vzhledem k dějové (syžetové) a jazykové složce díla. V závěrečné části své práce se zaměřím na zkoumání postupů a prostředků, které autorka využívá při vytváření charakteristiky postav ve svých dílech. Jak už jsem uvedla výše, předmětem mého zájmu je zvláště

analýza autorčina prvního románu, přesto se budu snažit dívat se na tuto její prvotinu v souvislostech celého jejího románového díla.

2) O AUTORCE A JEJÍM DÍLE ¹

Španělská spisovatelka Lucía Etxebarria de Asteinza se narodila v baskickém Bermeu roku 1966. Je autorkou románů, básnických sbírek, esejů, povídek i filmových scénářů. Svými články přispívá do nejrůznějších španělských periodik. Patří k nejkontroverznějším španělským autorkám současnosti. Pochází z početné rodiny, typické pro Španělsko dřívějších let. Narodila se jako sedmá ze sedmi dětí. V souvislosti s tímto jevem se při besedě v pražském Institutu Cervantes vyjádřila následovně:

„No hay nada más espantoso que una familia numerosa. Hay mucha competitividad. De allí nace el caos vital, caos en la cabeza. El ser humano necesita comida, refugio y territorio. Los problemas surgen de la falta del espacio vital. La gente vive compitiendo por el espacio.“²

Studovala nejdříve ve Valencii na církevní škole a posléze se odstěhovala do Madridu, kde žije dodnes. Vystudovala

¹ Biografii autorky jsem sestavila zejména s využitím následujících zdrojů:

Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres novelistas - jóvenes escritoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, kap.7 „Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria“, s. 109-121.

Oficiální webové stránky autorky: <http://www.lucia-etxebarria.com>

Materiály o autorce, které mi poskytli v pražské pobočce kulturního a jazykového centra Instituto Cervantes (Biblioteca Carlos Fuentes - servicio de Información y documentación).

² Cit. z moderované diskuze s autorkou uskutečněné 22.2.2006 v kinosále Cervantesova Institutu.

žurnalistiku a od chvíle, kdy v osmnácti letech odešla z domova, vykonávala nejrozličnější zaměstnání od prodavačky hudebních nosičů po překladatelku. Spolupracovala rovněž s různými časopisy jako například *Ruta 66* a procestovala polovinu světa. Na literární scéně se poprvé objevila v roce 1996 s knihou *¡Aguanta esto! La historia de Kurt y Courtney*³ (*Vydrž to! Příběh Kurta a Courtney*), biografii Kurta Cobaina a Courtney Love, manželského páru známých rockových hvězd, které se staly opravdovými ikonami mládeže devadesátých let. Autorka se v ní mimo jiné pokouší rozlišit hudební tvorbu každého z nich a vidět je nejen jako pár, ale rovněž jako dvě odlišná individua s vlastními tvořivými schopnostmi. Snaží se tak zbavit Courtney její všeobecně známé nálepky „vdovy po Cobainovi“, která ji doprovází od doby, kdy její manžel (lídr známé grungeové hudební skupiny Nirvana) spáchal v roce 1994 sebevraždu. Alicia Redondo Goicoechea vidí již v této autorčině prvotině, přestože se ještě nejedná o román, některé ze základních rysů typických pro její pozdější románovou i esejistickou tvorbu: zaujetí osudy ženských postav stejně jako zájem o problematiku drogové scény, která se nezřídka pojí právě s prostředím, v němž se odehrává moderní hudební produkce.

Esta primera obra muestra un gran cuidado en organizar su material narrativo de forma original, así como pone de manifiesto algunos de los motivos temáticos centrales de sus futuras novelas, como son el hecho de contar historias de mujeres tratadas con cercanía y respeto, el profundo

³ Etxebarria, Lucía: *¡Aguanta esto! La historia de Kurt y Courtney*. Valencia: Midons, 1996.

conocimiento que tiene de la música pop, así como su interés por el difícil mundo de las drogas. Estos tres elementos van a ser el tema central y dos motivos importantes en sus novelas posteriores.⁴

Na svůj první román pak nenechá dlouho čekat. Vychází záhy, v roce 1997 pod názvem *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (*Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*).⁵ Zápletku románu tvoří tři příběhy ženských hrdinek (sester Any, Rosy a Cristiny), které se na počátku zdají být jakýmsi „pomýlenými“ modely žen uvězněných ve třech odlišných životních rolích, které se však v průběhu románu postupně rozkládají, aby uvolnily prostor pro vznik nových, autentičtějších způsobů života. Je to román o hledání vlastní cesty a přežití v nehostinném světě, ať už je tím myšlen ten, který nás obklopuje, anebo ten, který si nosíme ve svém nitru. Autorka vyzdvihuje zejména ženskou houževnatost a schopnost překonávat problémy, krize a vyrovnat se s těžkostmi, jež život přináší.

La novela acaba proponiendo una búsqueda de nuevas formas de vida, que todavía no tienen modelos definidos, pero en las que las mujeres, en este caso las tres hermanas, descubren autoestima y el apoyo mutuo, la sororidad, como medio para encontrar el camino.⁶

⁴ Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres novelistas - jóvenes escritoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, kap.7 „Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria“ s. 110.

⁵ Česky vyšel v nakl. Garamond v roce 2007 pod názvem *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, v překladu Hany Kloubové.

⁶ Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres novelistas - jóvenes escritoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, kap.7 „Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria“ s. 111.

Největší hodnota zmíněného díla však bezpochyby tkví v autorčině stylu, její schopnosti umně zacházet s jazykem, narativním rytmem - prvky, jež spolu s všudypřítomným smyslem pro humor činí tento román velice čtivým.

Její v pořadí druhý román *Beatriz y los cuerpos celestes* (*Beatriz a nebeská těl/es/a*), za nějž autorka získala prestižní španělskou cenu Premio Nadal, vychází v roce 1998 s podtitulem „Una novela rosa“ (Román z červené knihovny). Na jeho obálce se dočteme, že se jedná o „román o citovém přežití“ a dá se říci, že je to skutečně milostný příběh, který se ovšem vyznačuje některými specifickými rysy. V popředí zájmu se stejně jako v prvním autorčině románu opět nacházejí tři ženské postavy - hlavní hrdinka Beatriz a dvě ženy, jež významě zasáhly do jejího života, Mónica a Cat. Mohli bychom říci, že jde o „kruhový“ příběh, na jehož začátku Beatriz opouští svou partnerku Cat a zanechává ji v Edinburghu. Na konci příběhu se k ní však opět vrací s prosbou o odpuštění a přáním ve vztahu pokračovat. Mezi těmito dvěma póly je vystavěn příběh o hledání lásky, smyslu života a o poznání sebe sama a vlastních hodnot. Po čtyřech letech strávených ve Skotsku se Beatriz vrací do Madridu, plná zmatku a nejistoty, aby si utřídila myšlenky a zjistila, jaké jsou její životní priority. Významným pojítkem je zde rovněž téma závislosti, ať už se jedná o závislost drogovou (Mónica, Coco, matka Beatriz, matka Móniky), nebo emocionální (Cat, Beatriz, matka Beatriz) stejně jako téma hledání sexuální identity, různých způsobů vztahování se k sexualitě a vztahu mezi sexualitou a láskou - Cat je lesbička z přesvědčení, Mónica se vyznačuje promiskuitním chováním a Beatriz, co se týče

lásky, nerozlišuje mezi pohlavími. „Yo puedo amar a hombres y a mujeres. No distingo entre sexos.“⁷

V následujícím roce vychází *Nosotras que no somos como las demás* (*My, co nejsme jako ostatní*)⁸, kniha poskládaná z propletených povídek. V té době se Lucía Etxebarria začíná podílet také na vzniku scénářů k filmům *Sobreviviré* (*Přežiju*, 1999), *I love you baby* (*Miluju tě bejby*, 2001) a *La mujer de mi vida* (*Žena mého života*, 2001). V září 2000 se stěhuje do Skotska kde získává spisovatelské stipendium na Univerzitě v Aberdeenu. V témže roce jí vychází kniha esejů sestávající ze dvou částí - *La Eva futura* a *La letra futura* (*Budoucí Eva* a *Budoucí písemnictví*), v nichž se zabývá tématy souvisejícími s literární tvorbou a místem ženy v současné společnosti. V roce 2001 adaptuje svůj první román *Lásky, zvědavost, prozac a pochybnosti* pro filmovou verzi (režisér Miguel Santesmases). Dalším esejistickým počinem je kniha *En brazos de la mujer fetiche* (*V objetí ženy-fetiše*), na které spolupracuje se Soniou Núñez Puente.⁹ Toto dílo opět reflektuje společenské postavení a roli ženy v minulosti i současnosti. Zvláštní pozornost se zde věnuje španělskému románu 19. století s jeho tendencí znázorňovat postavy žen nejprve jako zcela pasivní objekty a následně jako nečinné bytosti prosté cítění, mrtvé, pouhé „sexuální fetiše“. Etxebarria a Núñez Puente zde definují fetišismus jako „zvěčňování osob“ a současně jako kult věci obdařené vlastním životem. Následující román *De todo lo visible y lo invisible* (*O všem viditelném i neviditelném*) si získává mimo jiné přízeň

⁷ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. s. 212.

⁸ Etxebarria, Lucía. *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona: Destino, 1999.

⁹ Etxebarria, Lucía y Sonia Núñez Puente. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2002.

španělské literární kritiky a autorce je za něj udělena literární cena Premio Primavera 2001. Román má podtitul „Una novela sobre el amor y otras mentiras“, který je třeba chápat jako ironický, neboť ve skutečnosti jde o ambiciózní dílo s velmi komplexně pojatou postavou hlavní hrdinky, které se vážně zabývá tématy života, smrti a Boha. V roce 2003 pak vychází kniha povídek *Una historia de amor como otra cualquiera* (*Milostný příběh jako každý jiný*) a rok poté román o mateřství, závislosti a rodinných tajemstvích *Un milagro en equilibrio* (*Vyrovnaný zázrak*), kterým si autorka vysloužila literární cenu Premio Planeta 2004. Posléze vychází kniha esejů nazvaná *Courtney y yo* (*Courtney a já*)¹⁰ v níž se autorka u příležitosti desetiletého výročí od smrti Kurta Cobaina opět vrací ke známé dvojici, o níž pojednává její prvotina. V tomto novém eseji se mimo jiné zamýšlí nad tématy, jako je sláva a tíha úspěchu, mateřství, móda, hudba či dokonce sebevražda, a zamýšlí se nad tím, jak se společenské vnímání těchto témat změnilo za posledních deset let, jež uplynuly od Cobainovy sebevraždy. V témže roce získává rovněž cenu Premio Barcarola za svou sbírku básní *Actos de amor y placer* (*Akty lásky a rozkoše*), která je po knize *Estación de infierno* (*Stanice peklo*) z roku 2001 její druhou sbírkou poezie. Hned v následujícím roce (2005) přichází autorka s další knihou esejů *Ya no sufro por amor* (*Láskou už se netrápím*)¹¹, o níž říká, že je pro muže i ženy, gaye, lesbičky i heterosexuály, pro všechny, kteří už nechťjí trpět a stěžovat si. Jejím zatím posledním dílem je román *Cosmofobia* (*Kosmofobie*)¹² (2007), jenž by se

¹⁰ Etxebarria, Lucía. *Courtney y yo*. Madrid: Espasa, 2004.

¹¹ Etxebarria, Lucía. *Ya no sufro por amor*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2006.

¹² Etxebarria, Lucía. *Cosmofobia*. Barcelona: Destino, 2007.

právem mohl nazvat kolektivní výpovědí nové generace, neboť je pokusem o portrét nové, různorodější společnosti, nové epochy, naší doby. V románu se objevuje dvacet postav, které spojuje skutečnost, že žijí v madridské čtvrti Lavapiés. Lucía Etxebarria spolupracuje s různými vydavatelstvími a její díla byla přeložena do několika jazyků (např. do němčiny, francouzštiny, italštiny, portugalštiny a norštiny).

3) TYPOLOGIE POSTAV V ROMÁNECH LUCÍY ETXEBARRIY

Nyní tedy přistoupím k vlastní analýze románového světa Lucíy Etxebarriy, abych v této a následujících kapitolách věnovala prostor zkoumání specifického pojetí románové postavy v jejím díle a především pak v jejím prvním románu, jehož rozborem se v této práci budu zabývat. Podívejme se nejřív, jak definuje literární postavu bohemistka Daniela Hodrová, jejíž rozsáhlá studie *Na okraji chaosu*¹³, věnovaná vývoji románu ve 20. století, mi byla po celou dobu mé práce zdrojem cenných poznatků a inspirace.

O postavě můžeme mluvit jako o určitém typu subjektu (dalšími subjekty jsou autor a čtenář), který je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného (a to i tehdy, když je postavou zvíře, oživující stroj aj.). Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy

¹³ Hodrová, Daniela a kol. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001.

nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno), konstituujícího se ve vztahu k druhým, ke světu, k objektu.¹⁴

Hlavními postavami románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, jsou tři sestry Gaenovy - Cristina, Rosa a Ana. Je nasnadě, že tyto tři ústřední postavy fungují do určité míry jako postavy symbolické (stejně jako tři sudičky, tři princové, tři úkoly, které je třeba splnit atd.), ztělesňující tři „typy“ žen v současném Španělsku (pojímané jako kliše). Číslo tři zde zajisté není počtem náhodným, neboť autorčin zájem o mystické a esoterické prvky a jejich využití v textu, je patrný ve většině jejích románů. Jen pro ilustraci uvádím, jaké významy připisuje zmíněnému číslu ve svém románu *O všem viditelném a neviditelném*.

Se supone que el tres es un número místico: la Santísima Trinidad y la Cábala así lo atestiguan.[...] Porque el dos es el número de la definición por oposición, de la rivalidad, de uno frente al otro, del „yo soy de esta manera en tanto tú seas de esta otra“, de la pareja. Y el tres es el número de los triángulos, ya sean los triángulos emocionales o triángulos geométricos, que se supone simbolizan la perfección, y por algo a Dios se le representa con un triángulo. El tres es también el número de la complejidad o incluso de la inseguridad (por lo de las relaciones a tres), pero también de la variedad [...] el del siempre hay otra salida, el de a la tercera va la vencida, el de no hay dos sin tres.¹⁵

¹⁴ Hodrová, Daniela a kol. *Na okraji chaosu*. kap. „Postava definice a postava hypotéza“. Praha: Torst 2001 s. 544.

¹⁵ Etxebarria, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2003 s. 172.

Je zřejmé, že mnohé z významů obsažených v uvedeném citátu lze rozpoznat i v prvním autorčině románu (nejistota, touha po dokonalosti, hledání východisek - nové „třetí“ cesty a dalších). Klíčovou roli zde hrají i tři milostné trojúhelníky – Cristina, Iain a Shiboin; Ana, Borja a Antonio; Rosa, Gonzalo a Cristina. Postavy tří sester jsou vedené do extrému. Rosa je hyperbolou představy moderní, emancipované, nezávislé superženy, Ana má ztělesňovat nereálnou tradiční představu dokonalé manželky a matky, decentní a usedlé domácí hospodyňky, pro níž je rodina vším, a Cristina naopak nezakotvenou a promiskuitní bohémku, jež mrhá svým univerzitním titulem a intelektuálními ambicemi v práci barmanky. Sama autorka uvedla v jednom rozhovoru, že tyto tři postavy jsou ironickým zobrazením stereotypní představy o třech typech žen vyskytujících se v moderní španělské společnosti. Při rozhovoru v pražském Institutu Cervantes se k tomu vyjádřila takto:

„Quería hacer una deconstrucción de tres estereotipos del modelo de la mujer en España. Una idea muy irónica.“¹⁶

Vzhledem k tomu, že je Lucía Etxebarria proslulá svými aktivitami na poli propagace feminismu, nikoho zřejmě nepřekvapí, že sto procent hlavních postav jejích románů jsou ženy.

„Lo femenino es un territorio que quiero explotar. A un hombre nadie le pregunta: ‚Por qué hace usted la literatura masculina?‘ A mí me lo preguntan todo el tiempo. Mi vida en España como de una mujer es algo absolutamente

¹⁶ Cit. z moderované diskuze s autorkou uskutečněné 22.2.2006 v pražském Institutu Cervantes.

diferente que la vida de un hombre, me han influido otras cosas (acoso, desigualdad etc). No puedo sentir lo que siente un hombre y al revés. La manera de socialización es distinta. Es difícil privarte de la nacionalidad, religión etc.“¹⁷

Současně považuje za velmi obtížné vytvořit literární postavu opačného pohlaví, jež by byla zcela věrohodná, a je zastánkyní názoru, že v jakémkoli díle lze ve větší či menší míře postřehnout určité prvky, jež prozrazují, zda autorem díla je žena či muž:

„La marca de género existe, sobre todo en la poesía; en escenas eróticas se ve muchísimo.“¹⁸

Proto si za hrdinky svých románů vybírá výhradně ženské postavy, přičemž postavy mužské zde figurují v druhém plánu jakožto postavy vedlejší. Rovněž jejich charakteristika není nikdy tak propracovaná, jako je tomu u postav žen. Obecně vzato představují postavy jejích románů převážně lidi z velkoměsta a stejně tak převážná většina scén se odehrává v městském prostředí, nejčastěji pak v interiérech (byty, bary...). V těchto kulisách rozvíjí autorka příběhy vycházející ze skutečného života, v nichž se pokouší pracovat s různými tématy, která přitahují její pozornost. V její tvorbě převažují motivy ze současnosti, přestože ve většině jejích románů se objevují též pasáže odkazující na éru frankismu, v níž vyrůstala nejen ona sama, ale především generace její matky a babičky, a která vážně poznamenala většinu španělských rodin. Patrně

¹⁷ Viz pozn.č. 15.

¹⁸ Viz pozn. č. 15.

nejvíce prostoru věnuje tomuto tématu ve svém románu *Vyrovnaný zázrak*, za nějž obdržela v roce 2004 literární cenu *Premio Planeta*. Téma období španělské občanské války a Frankovy diktatury zde vytváří určitou vedlejší linii příběhu propojenou se současností hlavní postavy románu Evy Agulló skrze její neteř Lauru (ta má o tomto období napsat školní práci a za účelem získání informací „zpovídá“ svou babičku). Ve všech svých románech se pak autorka soustřeďuje zejména na mezilidské vztahy a na osobní i společenské problémy, které z nich pramení. Jedná se nejčastěji o zkušenosti vztahující se k životu současných žen, ale i o témata obecně lidská. Prostřednictvím svých hrdinek se snaží uchopit takové problémy, jako je například mentální anorexie, kult krásy a věčného mládí, násilí na ženách (znásilnění, domácí násilí...), nezaměstnanost a nerovné pracovní podmínky, drogová problematika, ženská sexualita a změny, jimiž prochází, psychické problémy, osamělost a nedostatečná komunikace mezi lidmi, krize moderní rodiny, krize ženské identity (dát přednost rodině či kariéře), hledání smyslu života a další. „Člověk píše pořád jednu a tu samou knihu“, říká francouzská spisovatelka Camille Laurens. Domnívám se, že je to i případ Lucíy Etxebariy, alespoň co se týká její románové tvorby. Mění se příběh, mění se kulisy, ale její postavy se příliš nemění a v podstatě vždy se vyznačují určitými rysy, které autorka považuje za důležité. Proto můžeme říci, že lze v jejím díle rozlišit určité *typy* postav, jež se objevují v různých modifikacích v podstatě v každém z jejích románů. Nechci tím ovšem tvrdit, že by se všechny postavy v těchto románech daly takto snadno ohraničit, omezit na pouhé nositele určitých typických vlastností a rysů. V této věci se totiž ztotožňuji s

názorem amerických literárních teoretiků Roberta Scholese a Roberta Kellogga představeným v jejich společném díle *Podstata vyprávění*.¹⁹ Autoři zde zastávají stanovisko, že čím víc je postava typem, tím méně je skutečnou postavou.

Kdykoliv pojmáme postavu jako typ, vzdalujeme se od jejího pojetí jakožto individuální postavy a přibližujeme se jejímu pojetí jakožto součásti určitého širšího rámce.²⁰

Podle jejich názoru odkazuje totiž pojem „typ“ nikoli na postavu samotnou, nýbrž na něco, co se nalézá mimo ni. Jako ilustraci uvádějí například typy náboženské, psychologické, fyziologické, intelektuální, sociální, geografické.

Myšlenka tohoto druhu je myšlenka zobecňující, tj. taková, která se u zcela různorodých věcí snaží nalézt společné, jednotící rysy. Vždy usiluje o dehumanizaci postavy [...] ²¹

Jedná se především o postavy vytvořené na základě předrealistické poetiky, takové, jež se vyskytují například v eposu, pohádkách či středověkých románech a fungují jako nositelé několika málo základních rysů, aniž by se brala v potaz jejich individualita, osobní jedinečnost. Takové postavy byly často literárním ztělesněním nějaké idey, vlastnosti, principu apod. Jejich pojetí bylo často „černobílé“, takže se z jejich prezentace v textu dalo snadno určit, zda jde o postavy „dobré“ či „zlé.“ Díky tomu měly samozřejmě velmi daleko ke skutečným lidem.

¹⁹ Scholes, Robert - Kellogg, Robert. *Podstata vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. Brno: Host, 2002, kap. „Postava ve vyprávění“, s. 158-202.

²⁰ Tamtéž, s. 201.

²¹ Tamtéž, s. 201.

Schematizovaná postava má sice pevné kontury svého typu, ale uvnitř je prázdná, není individualizovaná, je právě jen zosobněnou funkcí (mstitel, loupežník), nemá „nitro“ (nanejvíš má „nitro“ pojednané v rámci ustáleného typu).²²

S rozvojem romantické poetiky se klade čím dál tím více důraz na postavu jako individuum. Realismus se pak snaží prezentovat postavy co nejvíce jako individualizované bytosti s co nejpodrobnějším vnějším popisem i bohatým vnitřním životem. Zmíněné změny souvisí samozřejmě s odlišnou filozofií pohledu na svět, se změnami ve vidění a vnímání člověka a lidského údělu obecně, v odlišném vnímání významu lidského života a činů, člověka jakožto jedinečné bytosti. Americký literární a filmový teoretik Seymour Chatman zmiňuje v souvislosti s tímto tématem Forsterovo rozlišení postav na „ploché“ (postavy s několika málo víceméně stabilními rysy, vysoce předvídatelné, často typizované) „plastické“ (oplývající mnoha rysy, některé rysy jsou konfliktní či protikladné, dokážou se měnit, překvapovat nás). Ve své knize *Příběh a diskurs* se vyjadřuje k tématu rozdílnosti plochých a plastických postav takto:

Rozdíl mezi moderními postavami, jako jsou Leopold Bloom či Marcel a pohádkovým princem nebo Ivanem jsou příliš velké na to, aby byly jen kvantitativní. Rysy nejsou pouze početnější, ale také nemají tendenci se „sčítat“ nebo, což je podstatnější, „rozpadat se“, tj. redukovat se na jediný aspekt či typ. Nelze je odhalit dichotomií, jakákoli násilnost jen rozbíjí jedinečnost hrdinovy identity. Tím, co dává moderní fikční postavě zvláštní

²² Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Postava definice a postava hypotéza“. op. cit. s. 555.

druh iluzivnosti, přijatelné pro moderní vkus, je právě heterogennost, či dokonce neuspořádanost její osobnosti.²³

Takové postavy s množstvím často protichůdných rysů nejsou snadno uchopitelné, a na rozdíl od typizovaných, plochých, které působí kompaktně a uzavřeně, se vyznačují jakousi otevřeností či neukončeností, která dovoluje objevení nových rysů a připouští další poznávání. „Velké plastické postavy se zdají být vlastně nevyčerpatelným zdrojem úvah.“²⁴

Významný je také postřeh, že se rysy obvykle překrývají - přispívá to k dojmu věrohodné konzistence postav, která představuje úhelný kámen beletrie, alespoň té klasické. Poznatek, že „činy“ a dokonce i zvyky“ mohou být v rozporu s určitým rysem a že uvnitř dané osobnosti se mohou vyskytovat konfliktní rysy, je pro moderní teorii postavy absolutně nezbytný.²⁵

Určitým vodítkem může být také význam té které postavy v narativu. Zatímco postavy hlavní či postavy pro děj významné vykazují obvykle (ale ne vždy) velkou míru individualizace, postavy vedlejší a zejména postavy epizodní či postavy pro vývoj děje postradatelné, bývají často spíše postavami-typy. Čím více je postava individualizovaná (čím více víme o jejím vzhledu, jednání, myšlení, projevuje se v dialogích či monologích apod.), tím více je podle Chatmana opravdovou postavou.

²³ Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. Přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 118.

²⁴ Tamtéž, s. 138.

²⁵ Tamtéž, s. 128.

Plastické postavy dokáží vzbuzovat hlubší pocit důvěrnosti, navzdory tomu, že „nedávají smysl“. Pamatujeme si je jako skutečné lidi. Připadají nám podivuhodně známé. A podobně jako v případě přátel a nepřátel ve skutečném životě se dá u těchto hrdinů jen obtížně popsat, jací přesně jsou.²⁶

A naopak čím méně se na všech těchto úrovních postava projevuje, tím více se její kontury rozplývají. Postavy, které se sice v textu vyskytují, ale vyznačují se minimem individualizujících rysů a současně nijak neovlivňují vývoj děje, se stávají spíše součástí prostředí, v němž se děj odehrává, a mají tak podobnou funkci jako jiné součásti popisovaného prostoru. Ve výše zmíněné knize se v podkapitole „Prostředí“ Chatman poměrně dopodrobna zabývá různými způsoby rozlišení postav a prostředí. Jako možná kritéria odlišení pak uvádí biologickou stránku postav, jejich pojmenování a význam pro osnovu. Žádné z nich se však nezdá být samo o sobě dostatečně určující.

Uvedené rysy selhávají coby kritériální znaky postavy, jako její vlastnosti se však zdají relevantní. Znovu se vlastně ukazuje, že narativní prvky jsou složeninami vlastností: čím postavovější jsou vlastnosti, tím plnější se postava jeví. Postavovost by, z tohoto pohledu, byla otázkou stupně: člověk, který je pojmenovaný, přítomný a významný bude postavou s větší pravděpodobností než předmět, který je pojmenovaný, přítomný a nevýznamný či člověk, který je pojmenovaný, přítomný leč nevýznamný.²⁷

²⁶ Tamtéž, s. 138.

²⁷ Tamtéž, s. 147.

Významným prvkem, jímž se postavy odlišují od prostředí, je podle Chatmana mimo jiné fakt, že postavy lze jen těžko předpokládat, zatímco prostředí si lze představit, doplňovat apod.

Víme-li, že dějištěm románu je newyorská ulice, můžeme ji v duchu vybavit konvenčními detaily: auty, chodci, obchody, policisty. Nemůžeme však dodat hrdinu – ten je na to, aby se dal „doplnit“ příliš specifický.²⁸

Problémem kategorizace postav se ve své knize na *Na okraji chaosu* poměrně dopodrobna zabývá i Daniela Hodrová. K rozlišení vývoje postav v moderním románu využívá zejména následující dva koncepty: koncept „postavy- definice“ a koncept „postavy-hypotézy“²⁹. Její pojetí rozlišování postav se od Forsterových teorií poněkud liší, najdeme zde však i některé společné rysy. Postava-definice je chápána jako postava svým způsobem hotová, dokončená, předvídatelná, která nedává příliš prostoru pro nové interpretace, změny apod. Podle Hodrové sem však lze zařadit jak postavy ploché (např. alegorie), tak vysoce individualizované (realistický román).

Při vší odlišnosti v pojetí postavy uvnitř této skupiny, zahrnující postavu jako neměnný typ zafixovaný tradicí stejně jako individualizovanou postavu, spojuje všechny tyto postavy jeden nadmíru podstatný rys: jsou bez tajemství, nemají žádný nezjevený vnitřek; buď jsou prázdné - tam, kde jsou pouhou funkcí, hrají jedinou roli-, nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vševědoucího či skrytého

²⁸ Tamtéž, s. 147.

²⁹ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 544.

vypravěče.[...] Jejich subjektivita je tak značně zredukována, neboť subjekt se dozajista stává subjektem právě především sebeuvědomováním a sebe-vědomím, zatímco takováto postava o sobě de facto neví [...] ³⁰

Jako postava-hypotéza je pak označena taková, která se v průběhu děje mění, je svým způsobem nevyzpytatelná, může čtenáře překvapit neočekávaným jednáním či chováním, je nezavršená a stále jakoby mlhavá, dává čtenáři prostor pro interpretace, domýšlení apod. V těchto rysech by se v podstatě shodovala s Forsterovou postavou plastickou.

Tam, kde se jedná o postavu hypotézu, není postava nahlížena jako totalita, celek ve chvíli tvorby hotový a do díla jakoby pouze přenesený, ale jako silueta, torzo, které se v této neúplné a fragmentární podobě objevuje v díle a které se autor pokouší [...] v textu rekonstruovat; celek postavy se však i na konci jakoby ztrácí v nekonečnu. [...] Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, „pravdivě“ zobrazitelný právě jen v jeho procesuálnosti, v jeho stále unikající, neurčité a neúplné totalitě. ³¹

Z poznatků, k nimž dochází Hodrová, je však zřejmé, že zmíněné dva koncepty nelze zcela jasně ohraničit, neboť většina moderních postav může vykazovat znaky jak postavy-definice, tak postavy-hypotézy. To, co řadí postavu do jedné či druhé skupiny, bude tedy poměr a míra těchto charakteristik, protože u každé postavy lze vysledovat určité tendence, jež ji

³⁰ Tamtéž, s. 556.

³¹ Tamtéž, s. 556.

přiklání na tu či onu stranu. Vědoma si složitosti a (někdy zdánlivé) protichůdnosti názorů panujících v oblasti kategorizace postav, jsem se přesto rozhodla pro určitou klasifikaci ženských postav v románech Lucíy Etxebarriy, protože se domnívám, že přes všechny specifické rozdíly, které mezi jednotlivými postavami můžeme postřehnout, existují určité společné rysy, jež postavy těchto mnou určených typů charakterizují. Postavy v jejích románech jsou nositeli rysů jak typických, tak individualizujících, a to v různém poměru a míře, zejména v souvislosti s jejich významem pro syžet. Zmíněnou klasifikaci však provádím zejména díky stanovisku, že zmíněné „typy“ nejsou jen záležitostí jednoho jediného autorčina románu (byť jsou v románu prvním nejvíce zřetelné), nýbrž že se vyskytují v podstatě ve všech jejích dílech. Postavy žen jsem rozdělila do tří základních skupin, které ovšem (z důvodů, jež jsem uvedla výše), nejsou a ani nemohou být úzce specificky definované a stejně tak se mohou u jednotlivých postav navzájem prolínat. Pro snazší orientaci jsem je nazvala podle převažujících charakteristik takto: „intelektuálka“, „žena v domácnosti“ a „úspěšná žena“. Mužské postavy nemívají obvykle v románech Lucíy Etxebarriy srovnatelný význam jako postavy ženské. Objevují se nejčastěji v roli otce, manžela, milence či přítele, téměř bez výjimky se však jedná o „osoby“ mající vliv na postavy ženské (ať už více či méně významný), což je podle mého názoru jejich hlavní funkcí. Jejich nezávislá „existence“ je velmi diskutabilní, a to potvrzuje i fakt, že jejich vnitřnímu životu nebývá obvykle věnován žádný nebo minimální prostor. Za výjimku bychom mohli považovat snad jen postavu Ruthina milence Juana z románu *O všem viditelném*

a neviditelném, který je oproti jiným postavám mužů v autorčině díle postavou mnohem plastičtější.

Typ první: „Intelektuálka“

Jedná se obvykle a především o protagonistku románu, která se vyznačuje následujícími rysy: je to mladá, svobodná, inteligentní a většinou vysokoškolsky vzdělaná žena, s více či méně zřejmými intelektuálními zájmy a zejména s výrazným zájmem o literaturu. Obvykle se dříve či později dozvíme i skutečnost, že hlavní hrdinka „píše“. Vpodstatě v každém z románů je o tom zmínka. Cristina Gaena píše, stejně tak Beatriz de Haya (*Beatriz a nebeská těl/es/a*), Ruth Swanson (*O všem viditelném a neviditelném*) nebo Eva Agulló (*Vyrovnaný zázrak*). Posledně jmenovaná postava je nám dokonce představena jako komerčně úspěšná spisovatelka. Celý román *Vyrovnaný zázrak* je pak koncipován jako deníkové zápisky, či jakýsi „dopis“ v podobě deníku, určený Evině nedávno narozené dceři Amandě. Využití takových prvků si podle Daniely Hodrové³² klade za cíl posílit ve čtenáři iluzi skutečnosti románového světa (iluzivnost), román má působit jako skutečnost. V druhém autorčině románu se hlavní hrdinka Beatriz o svém psaní přímo zmiňuje, přičemž se svěruje, že proces psaní je pro ni momentem stability a sebeuvědomění:

Escribo sobre un teclado, un ordenador portátil de segunda mano que compré en Edimburgo poco antes de regresar. Las veintitantas letras del abecedario se abrazan las unas a las otras para formar palabras; se ofrecen, cariñosas, el calor que a mí me falta. Todo lo que soy, lo que sólida y precariamente me define y

³² Tamtéž, s. 524.

me sostiene, regresa en el momento en el que escribo. Sólo sé ser sincera delante de un teclado.³³

Záliba hrdinek jejích děl v literatuře a psaní je jedním z výrazných autobiografických prvků, které se v díle Lucíy Etxebarriy objevují. Není ovšem autobiografickým prvkem jediným. Postavu hlavní hrdinky spojují s autorkou románu i jiné rysy, jichž si můžeme povšimnout takřka ve všech jejích románech. Patří sem například problematické vztahy s rodinou, psychické problémy (maniodeprese, závislost, sebepoškozování, anorexie či sebevražedné pokusy), zkušenosti s drogami, nejrůznější témata spojená s oblastí sexuality (homosexualita, znásilnění), ale i souvislosti místní (hlavní hrdinka Beatriz odjíždí studovat do Skotska, kde autorka strávila nějaký čas na univerzitě v Aberdeenu; děj je často zasazen do Madridu, kde autorka žije). Stejně tak se tu projevuje autorčin zájem o otázky feminismu, ženskou tvořivost a osobní rozvoj. V knize Roberta Scholese a Roberta Kellogga *Povaha vyprávění*, pojednávající mimo jiné o vývoji románové charakteristiky, se setkáme ohledně autobiografických prvků s názorem, že jejich použití zintenzivňuje zaujetí čtenáře.

Vkládání vypravěčova „já do příběhu (autobiografický *postoj*, který nemusí být nutně ve spojení s autobiografickou *formou*) obvykle považujeme za „romantickou“ tendenci, ale možná by bylo správnější, kdybychom je považovali za tendenci realistickou.[...] Realistická tendence zaujímat ve vyprávění autobiografický *postoj* však představuje jeden z hlavních

³³ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998, s. 55.

rozdílů mezi rétorickým a psychologickým přístupem k prezentaci postav. Právě romanopisci se snaží vpravit sebe sama do svých postav a současně v sobě nalézt celou škálu dramatických možností vyplývajících z přání, potlačených tužeb, masek a antimasek, vznešenosti i nízkosti.³⁴

Dalo by se říci, že v jistém smyslu představují hlavní hrdinky jejích románů jednu jedinou ženu. Tato žena, přestože se mění její tvář, tělo, profese, chování apod., je vždy osobou hledající vnitřní stabilitu, hledající sama sebe. Pokouší se překonat vnitřní samotu a svádí „boj o přežití v nehostinném světě“ charakterizovaném destruktivními vztahy, jež ještě více zbavují rovnováhy její dezorientovanou a neukotvenou duši. Je to příběh o hledání a nalézání ženské síly a přizpůsobivosti, které jsou nezbytné pro konfrontaci s těžkými životními situacemi. Příběh o přežití, hledání smyslu života, překonávání problémů a získávání zkušeností posilujících osobnost člověka. To je podle mého názoru esenciální téma všech jejích románů, to je to, co ji nejvíce zajímá. Proto najdeme ty samé rysy u mnoha ženských postav vyskytujících se v jejím díle: Cristina (sebepoškozování, promiskuita, sebenenávist, drogy...), Rosa (bisexualita, deprese, ztráta životního smyslu...), Ana (neuspokojivé manželství, deprese, znásilnění...), Beatriz (sebepoškozování, deprese, domácí násilí, bisexualita...), Cat (domácí násilí, homosexualita, psychická závislost...), Mónica (drogy, promiskuita...), Ruth Swanson (znásilnění, deprese, sebevražedné pokusy, neuspokojivé vztahy...), Eva Agulló (alkoholismus, deprese...) atd. „Ženy“ bojující se svým vnitřním chaosem, se svými depresemi, se svou psychickou

³⁴ Kellogg, Robert - Scholes, Robert. *Povaha vyprávění*, op. cit. s. 187-187.

závislostí, drogami, prázdnotou, osamělostí, zmítající se v nevyvážených, neuspokojivých vztazích, pochybující o své hodnotě, hledající lásku a toužící po uspokojivém, harmonickém životě. A všechny vykazují rysy moderní ženy, která si přeje prožít plnohodnotný život v souladu s vlastními ideály a preferencemi, aniž by se musela přizpůsobovat nějakému předem danému a nepružnému modelu, který jí vnucuje konzervativní a pokrytecká společnost, orientovaná na mužské hodnoty, společnost do níž se narodila, a ke které cítí nedůvěru. Ve své knize esejů *Budoucí Eva a Budoucí písemnictví* sama Lucía Etxebarria zdůrazňuje, že psaní je pro ni především způsobem, jak se postavit svým psychickým problémům. „La escritura se convierte en un desahogo, en una terapia, o incluso en un mensaje en la botella...”³⁵ Ve stejné knize popisuje mechanismus, kterým se řídí v procesu vytváření postav svých narativních děl.

[...] cuando le adjudicas a otra persona que no eres tú, otra persona que vive una vida muy diferente a la tuya, pero unos problemas parecidos a los que vives tú, parece que resulta más fácil encontrarles una solución.[...] A veces, cuando las protagonistas de mis historias toman una decisión que puede abrirles un camino hacia la solución de sus conflictos, yo copio después esa decisión y la aplico a mi propia vida, por mucho que la mía no tenga apenas que ver con la de ellas. Es mi propio inconsciente el que me habla desde las páginas que escribo y que me anima a considerar unas opciones u otras.³⁶

³⁵ Etxebarria, Lucía. *La letra futura*. Barcelona: Destino, 2000, s. 22.

³⁶ Tamtéž, s. 24-25.

Typ druhý: „Žena v domácnosti - tradiční žena“

Nyní se podívejme na druhý *typ* ženské postavy, s nímž se můžeme v románech Lucíy Etxebarriy setkat. Tento typ je v jejím prvním románu jednoznačně ztělesněn postavou Any. V *Beatriz a nebeská těl/es/a* je postavou, již bychom mohli zařadit do této skupiny, matka hlavní hrdinky Herminia Martínez de Haya, v románu *O všem viditelném a neviditelném* je jí Juanova snoubenka Biotza, ve *Vyrovnaném zázraku* zase matka hlavní hrdinky Evy Agulló atd. Tento typ ženské postavy je zobrazeím tradiční role španělské ženy, takové, jakých byla ve Španělsku ještě před pár desítkami let převážná většina, a jichž ještě dnes existuje ve Španělsku mnohem vyšší procento, než je tomu třeba v naší zemi. Takové ženy jsou nedílnou součástí španělského koloritu a jsou ukázkou konzervativního pohledu na roli ženy v rodině a její úlohu ve světě. Je to typ ženy, jejímž životním úkolem je být dobrou manželkou a matkou, ženy, která tuto roli poslušně přijala, aniž si kladla otázky, zda existují i jiné způsoby, jak svůj život uchopit. Neptala se sama sebe, zda po takovém životě opravdu touží, a jednoduše se přizpůsobila prefabrikovanému modelu ženské role ve společnosti, který jí byl předložen. Nechodí do práce a péče o domácnost a o rodinu je její jedinou prioritou. Ve skutečnosti si nikdy nedokázala představit žádnou jinou alternativu, jiný životní styl. Její rodina, stejně jako jeptišky v dívčí katolické škole (dříve naprosto běžný způsob výchovy dívek ve Španělsku), ji přiměly uvěřit, že právě toto je jediná věc dávající životu ženy nějaký smysl. Domov a děti jsou jediným „produktem“ její činnosti a samozřejmě vypovídají o kvalitách jí samé, proto je žádoucí, aby obojí působilo dokonalým dojmem (pokrytecký postoj „co si řeknou lidé“).

Například v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*, charakterizuje hlavní hrdinka svou matku těmito slovy:

Mi madre era ordenada y meticulosa hasta la exageración. [...] Se mostraba orgullosísima de su extraordinaria eficacia respecto a la organización doméstica. [...] Sí, mi madre era el orgullo de la Sección Femenina, la santa patrona de la abnegación y el sacrificio. Cosía, zurcía, planchaba, limpiaba, hacía punto y cuadros de petit point. A diferencia de todas sus amigas, nunca había necesitado asistenta [...] ³⁷

U postav tohoto typu jsou rovněž často zmiňovány firemní značky (nábytku, zařízení apod.), pro zvýraznění určitého snobského postoje v jejich chování a jednání. Tento motiv je v románech Lucíy Etxebarriy typickým znakem pro člověka z „lepší rodiny“ (nebo takového, který chce být za něj považován). Takto je například ve druhém autorčině románu popisován byt Moničiných rodičů:

Atardecía, aunque con las cortinas echadas no era muy fácil darse cuenta desde el dormitorio de los padres de Mónica. Cortinas Nina Campbell, colcha de seda de Pierre Frey, banqueta de hierro diseño Pedro Peña forrada a juego con la colcha. Un costurero de pino viejo hacía las veces de mesilla de noche, y Mónica fumaba un porro tendida a mi lado en la cama de matrimonio de Charo y Manuel, cuyo cabecero había formado parte, en su día de un perchero antiguo. Charo lo había encontrado también en una de sus almonedas y le había salido

³⁷ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 84.

por otro ojo de la cara. Pero, como de costumbre, ella opinaba que había merecido la pena.³⁸

Myslím, že se postavy tohoto typu objevují v jejích románech stále znovu a znovu, protože téma svobodné volby životní cesty je pro ni klíčovým motivem. Zobrazení této tradiční ženské role je určitým kritickým pohledem na zkonstatělost a nefunkčnost některých společenských modelů stejně jako na pokrytectví španělské katolické morálky. Ukazuje jak je pomocí této předurčené role omezována ženská moc ve světě. Tradiční žena se stará o děti a o domácnost a je dokonalou ozdobou svého manžela. Nachází se zcela mimo veškeré politické, společenské a ekonomické dění. Její názor nemá žádnou váhu. Taková žena je dokonale ovladatelnou, snadno zmanipulovatelnou bytostí bez vlastních cílů a ambicí. Veškerou svou energii věnuje rodině a důležité společenské procesy ponechává zcela v rukou mužů, i přestože se jedná o věci, jež dalece zasahují i do jejího vlastního života. Myslím, že zobrazením takových postav chce autorka upozornit na fakt, že stále ještě existuje ve Španělsku mnoho žen, které se cítí být obětí jediné volby a nenašly odvahu vzít svůj život do vlastních rukou, vybrat si svobodně vlastní životní směřování. Jejich nejen finanční závislost na podpoře manžela, je pak staví do role druhořadých bytostí neschopných nezávislé existence a jejich strach ze změny i z toho, že je jejich okolí odsoudí, je nutí, aby setrvaly v nefunkčním manželství, jež pro ně není oporou, nýbrž vězením, jakousi „zlatou klecí“. Vzhledem k tomu, že rozvod je z hlediska katolické víry nepřijatelné

³⁸ Tamtéž, s. 87.

řešení, žena je nucena se s tímto bezúspěšným stavem smířit, vydržet.

Mi madre no pensó jamás en separarse. Faltaría más: ella era católica practicante. Su religión era lo más importante en su vida. No comprendo exactamente qué es la fe, pero sé qué era lo que convertía a mi madre en una creyente tan devota: el hecho de tener una agarradera, una justificación, una razón para vivir. Su marido no la quería (o no la quería como ella hubiese querido que él la quisiese) y ella sólo podía ser esposa y madre: ni había deseado ni le habían enseñado otra cosa. Además, en el medio en el que se movía y se había criado, aquel mundo del club de bridge y las reuniones de la parroquia, las divorciadas estaban mal vistas. En aquel ambiente se valoraba a los hombres por sus acciones y a las mujeres por su físico y más tarde por lo que hacían sus maridos, y toda la vida se organizaba desde fuera hacia dentro. Así de simple.³⁹

Tímto způsobem vznikají nešťastné rodiny, které se stávají „živnou půdou“ pro rozvoj nejrůznějších osobních i společenských problémů počínaje neschopností řešit partnerské konflikty a konče nevěrou, domácím násilím, destrukcí vztahů v rodině či závislostí (muži alkoholici, ženy závislé na lécích, drogová závislost dětí...). Tomuto tématu věnuje autorka ve většině svých děl značný prostor. Poukazuje na některá nebezpečí, která vidí v tomto způsobu života. Pokud se žena plně odevzdá rodině, může ztratit sama sebe a své tvůrčí schopnosti. Když pak dojde k tomu, že se tento její zažitý model z nějakého důvodu rozpadne (např. děti vyrostou a není

³⁹ Tamtéž, s. 85.

se o koho starat), náhle neví co se životem. V románech Lucíy Etxebariy se postava tohoto typu snaží „vyřešit“ vzniklou situaci zneužíváním nejrozličnějších legálně dostupných léků. Takové postavy jsou charakteristické svou rezignovaností a pasivitou. Vzniklý problém neřeší, nýbrž se snaží samy sebe přesvědčit, že neexistuje. Autorka věnuje ve svých románech drogové problematice obecně značný prostor. Motiv frustrované ženy závislé na lécích objevíme takřka v každém z nich. Scény tohoto typu jsou často podány v odlehčeném tónu, s ironií, nadsázkou či za použití černého humoru. To je i případ následujícího dialogu vybraného z románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*, v němž představují různé formy drogové závislosti jedno z ústředních témat.

- Algunas veces he pensado en cargarme a mi madre con una sobredosis de valium - prosiguió Mónica -. Se mete tantas píldoras que nadie sospecharía

- Y cómo se las ibas a meter? Con un embudo? La pregunta que le formulé me la había hecho muchas veces a mí misma. Yo también fantaseaba a menudo con la posibilidad de hacer desaparecer a mi madre. Por el mismo método.

- Vaya con la Charo...- Coco examinaba las cajas una por una, con aire profesional -. Este cajón es un auténtico arsenal. De verdad, no me extraña que hayas salido yonqui con semejante madre.

- Perdona, bonito - puntualizó Mónica - . yo no soy yonqui. Me pongo de cuando en cuando, que no es lo mismo.

- Pues con todo el valium y los neorides que tienes aquí, creo que te podías ahorrar la pasta que te gastas en jaco. Cuatro

pastillitas de éstas al gazante con un buen trago de guisqui, y ya vas puesta para toda la semana.⁴⁰

Typ třetí: „Úspěšná žena“

Nyní se dostáváme se ke třetí kategorii ženských postav charakteristických pro romány Lucíy Etxebarriy. Jsou to typy nezávislých, emancipovaných žen, svobodných či rozvedených, které dosáhly úspěchu ve své profesi, a často rovněž řeší palčivou ženskou otázku, zda je skutečně nutné si vybrat mezi mateřstvím a kariérou. Je možné zvládnout obě tyto role, aniž by jedna z nich přišla k úhonně? Je nasnadě, že v reálném životě je žena často nucena si vybrat, přestože může být přesvědčena, že lze zvládnout obojí. V prvním autorčině románu reprezentuje postavu tohoto typu Rosa Gaena, postava, o níž se dozvídáme, že vystudovala exaktní vědy a posléze se jí podařilo získat vysokou funkci v jedné významné nadnárodní společnosti. Má prestižní místo a vydělává spoustu peněz výměnou za to, že pracuje čtrnáct hodin denně a v podstatě své kariéry obětovala svůj osobní život. Přestože dosáhla obdivuhodného úspěchu, uvědomuje si prázdnotu a bezútěšnost svého osamělého života. Frustraci pramenící z monotónnosti neuspokojivého života, se pokouší utišit antidepresivy, nicméně tímto způsobem se ještě více vzdaluje svým skutečným pocitům. Ze ženských postav, které se nám představují v *Beatriz a nebeská těl/es/a*, můžeme do této skupiny zařadit matku Móniky Charo Bonet, zástupkyni šéfredaktora jednoho z nejvýznamnějších módních časopisů na španělském trhu, která si potrpí na dokonalou image (ať už se to týká vzhledu jejího

⁴⁰ Tamtéž, s. 103.

domova, dětí či jejího vlastního) a úpěnlivě se snaží být pokud možno neustále *in*. Má přímo neurotickou, nereálnou potřebu dosáhnout dokonalosti ve všech aspektech života - práce, rodina, koníčky, fyzický vzhled, společenský život atd. V pojetí této postavy se jasně odráží jedno z dalších témat zaměstnávajících autorčinu mysl, o němž jsem se již zmínila v souvislosti s typem „žena v domácnosti“. Je to téma hodnoty ženy a její touhy po dokonalosti. Autorka si pokládá následující otázky: v čem spočívá tato hodnota a co společnost na ženách oceňuje. Zastává stanovisko, že se obvykle klade přílišný důraz na ženskou krásu a „věčné mládí“ (fyzická dokonalost), zatímco ostatní vlastnosti - inteligence, tvůrčí schopnosti atd., se u žen obvykle podceňují. Tímto tématem se rovněž zabývá ve své knize esejů *Budoucí Eva*, kde mu věnuje značný prostor a zkoumá jej z nejrůznějších úhlů. V postavě Charo Bonet zobrazuje posedlost mnoha žen vlastním vzhledem, která se rodí ze společenských tlaků (např. informační násilí - reklama), a jejich neschopnost přijmout své tělo a život v jeho skutečné podobě, s nevyhnutelnými změnami, zráním a přirozeným stárnutím. Přestože se sama Charo považuje za nezávislou ženu, ve skutečnosti je tomu právě naopak. Její závislost na nereálné dokonalosti podmiňuje veškeré její chování a směřování. Ve snaze oklamat čas (v podstatě však hlavně sama sebe) se upíná k nemožným cílům a plýtvá penězi i časem v nesmyslné honbě za věčným mládím. Podrobuje se nebezpečným dietám, plastickým operacím a dalším podobným praktikám, neboť věří, že jako „dokonalá bytost“ si získá přijetí a více uznání od svého okolí. Na tomto místě se hodí připomenout, že při práci s těmito tématy má

autorka ve zvyku užívat velkou dávku ironie a sarkasmu, čímž poukazuje na marnost a absurdnost takového chování.

Charo parecía muchísimo más joven que mi madre, aunque apenas se llevaran diez años. Su cuerpo, reconstruido gracias al bisturí, remodelado merced a la silicona, afirmado a base de sesiones de gimnasia, suavizado por cremas y óleos santos, no tenía edad. Se enorgullecía de mantener el tipo de sus veinte años, aunque estoy segura de que a los veinte años no poseía ése par de tetas que yo le había conocido y que desafiaban la ley de la gravedad. A los cuarenta y tantos, desde luego, podía presumir de mejor tipo que cualquiera de nosotras dos. [...] Su cara había conocido el lifting y el peeling y el modelling, y como resultado Charo exhibía un sospechoso parecido con numerosas presentadoras de televisión que, como ella, también eran clientas de Enrique Moreneo. Sus labios de patito recordaban a los de Michelle Pfeiffer (colágeno), y su nariz chatita era idéntica a la de Isabel Preysler (bisturí). Ella insistía en afirmar que sólo se había hecho pequeños retoques. Por si acaso, nadie en su casa sabía dónde guardaba los álbumes de fotos familiares que databan antes de su reconstrucción.⁴¹

V románu *O všem viditelném a neviditelném* vykazuje určité rysy typu „úspěšná žena” sama protagonistka románu Ruth de Siles Swanson (přestože podle jiných charakteristik ji lze zařadit i k typu „intelektuálka“), mladá filmová režisérka, která se proslavila nejen svojí tvorbou, ale i svými skandály, a poté co se stala mediálně známou osobností je nucena se vyrovnávat nejen se ztrátou soukromí, ale i se žárlivostí a závistivostí

⁴¹ Tamtéž, s. 104.

svého milence Juana Ángela de Seoane, mladého spisovatele marně toužícího po slávě a uznání. Něco podobného prožívá i protagonistka románu *Vyrovnaný zázrak* Eva Agulló, mladá, známá spisovatelka potýkající se s alkoholovou závislostí. V posledně jmenovaném románu se navíc objevují zmínky o Eviných kamarádkách (“las Sonias”), které očividně také představují úspěšné ženy, rozumíme-li tímto označením „vykonávat profesi oceňovanou společností nebo získat vysoký společenský status“. Je to zvláštní humorný prvek tohoto románu. Eva má čtyři kamarádky, z nichž každá se „náhodou“ jmenuje Sonia. Aby je ve svém vyprávění rozlišila uvádí jako doplněk jejich povolání nebo jejich přezdívkou, kterou opakovaně doplňuje vysvětlením, proč se té které Sonie říká zrovna takto. Sonia, la fotógrafa; Sonia, la guionista; Sonia, la actriz nebo Sonia, la DJ... Slender Sonia (por lo delgada que es), Sensless Sonia (por su afición al éxtasis)...

Postava „problematické“ matky

V souvislosti s postavami žen bych se pro úplnost chtěla zmínit ještě o postavě matky, která je nedílnou součástí všech románů Lucíy Etxebarriy. Je zajímavé, že ať si vezmeme kterýkoliv její román, postavy matek (stejně tak jako postavy otců) se v podstatě bez výjimky jeví jako v určitém smyslu problematické. Například v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* se objevuje hned několik postav matek. Některé z nich jsou ovšem pouze postavami epizodními, vyskytujícími se pouze ve vyprávění jiných, významějších postav. Sem patří matka lesbičky Cat, o níž se dozvídáme pouze pár útržkovitých informací, aniž bychom znali její jméno, vzhled apod. Je zde

označena pouze jako „una madre permanentemente malhumorada“ a o něco dále je jednou větou popsána Catina příhoda z dětství, kdy si při pádu na náledí rozbila obočí, přičemž je zdůrazněno, že matka nevěnovala oné záležitosti žádnou pozornost. Catina matka je tu tudíž několika málo slovy vykreslena jako tvrdá, necitlivá, nepřítel mateřská. K tomu lze přidat ještě skutečnost, že patrně přehlížela Catino sexuální zneužívání otčímem, což negativní obrázek matky pouze potvrzuje. Další matkou beze jména a rovněž postavou epizodní je v tomto románu matka Ralpa Scotta Foremana, podezříváná z nevěry a z vraždy svého manžela, Ralphova otce. A konečně dvě postavy matek, které zaujímají ve zmíněném románu klíčové místo - Charo Bonet (matka Móniky) a Herminia Martínez de Haya (matka Beatriz). Obě tyto postavy poskytují autorce dostatek prostoru pro vytváření a rozvíjení nejrůznějších témat a motivů, které ji zajímají, a jež chce ve svých románech nabídnout čtenáři k zamyšlení. O mnoha z nich jsem se již zmínila - závislost na lécích, domácí násilí, ženská emancipace aj. Charo je rovněž vykreslena jako matka „nemateřská“, když se ve své honbě za kariérou a dokonalou image přestává zajímat o svou dosívající dceru do té míry, že si vůbec nevšimne jakými změnami Mónica prochází. Dokonce ji pro její mládí vnímá v jistém smyslu jako svou konkurenci. Když Charo posléze zjistí, že je její dcera závislá na heroinu, je to pro ni šok.

Una madrugada, me despierta el teléfono y me pega un susto de muerte. [...] Me llamaban para decirme que la niña estaba

ingresada en el Primero de Octubre. Una sobredosis. Y me entero, así de golpe, de que es heroinómana.⁴²

Herminia de Haya, matka Beatriz, je vlastně jakýmsi jejím protikladem, když svou přehnanou, závislou láskou dusí svou dceru Beatriz, a znemožňuje jí tak dospět. I v románu *O všem viditelném a neviditelném* dostává postava matky hlavní hrdinky významné místo, přestože se dozvídáme, že zemřela, když byla Ruth ještě velmi malá a Ruthiny vzpomínky na ni jsou velmi mlhavé. Zdůrazňuje se zde především Ruthina podobnost s matkou, a to nejen ve fyzickém vzhledu, ale i povaze psychických problémů, jimž Ruth musí čelit a které ji nejednou přivedou na hranici života a smrti. V jednom momentě jsme dokonce svědky scény, kdy Ruth, nacházející se v hluboké depresi, zaplaví pocit, že slyší hlas své mrtvé matky, jenž ji nabádá, aby spáchala sebevraždu. V románu *Vyrovnaný zázrak* se o matce hlavní hrdinky dozvídáme ze dvou různých zdrojů. Na jedné straně je to obraz hospitalizované matky nacházející se v kómatu - tato poloha odpovídá současnosti hlavní hrdinky, a na straně druhé obraz matky v poválečné době, který slouží především jako kritika nerovného postavení žen v tehdejší španělské společnosti i jako ilustrace vývoje ženské emancipace. Vztah dcery a matky je zde však opět problematický a stejně jako v předešlých románech se i tady jasně dává najevo, že si nejsou příliš blízké. Na konci druhé části románu matka hlavní hrdinky zemře. V poslední kapitole se pak Eva vyjadřuje se o jejich vzájemném vztahu následovně:

⁴² Tamtéž, s. 64.

Mi madre ha muerto y lo único que sé es que nunca supe mucho de ella. Por eso no quiero que tú en un futuro tampoco sepas nada de mí, de dónde vienes, porque naciste, porque tu madre apostó por la vida a pesar de que confiaba tan poco en ella [...]⁴³

Současně se v posledně jmenovaném románu poprvé objevuje odlišné, nové pojetí matky. Onou matkou není nikdo jiný než hlavní hrdinka Eva Agulló a celý příběh, adresovaný její dceři Amandě, je tak vlastně vyprávěn z pozice matky. Lze to považovat za určitý průlom, zásadní obrat v pojetí matky v románu Lucíy Etxebaríy, jelikož je to poprvé, kdy matka dostává hlavní slovo, není již pouze postavou v pozadí, ale stává se hybatelem děje (výjimku tvoří snad jen Ana Gaena v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, která je sice rovněž matkou, avšak její mateřství je zde ještě víceméně podružným faktem a do značné míry ustupuje zkoumání existenciálních a emocionálních konfliktů zmíněné postavy).

Jaká je tedy postava matky, jež se nám představuje v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, matka tří dcer, jež jsou hlavními hrdinkami tohoto románu? Je to především postava v pozadí, jejíž obrysy nám nastiňují její dcery ve svém vyprávění (zejména Ana). Nemá v románu jediný dialog či monolog, vlastně se v něm samostatně vůbec nevyskytuje, je pouze součástí „vědomí“ svých dcer, o jejích rysech se tedy dozvídáme pouze zprostředkovaně. V kapitole E se o její existenci dozvídáme z úst Rosy, když říká své mladší sestře Cristině: „Te recuerdo otra vez que te pases un día por casa de

⁴³ Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta, 2004, s. 415.

Ana. Mamá me ha llamado y me ha dicho que está muy preocupada.“⁴⁴

Zajímavé ovšem je, že přestože je matka v tomto románu postavou s velmi nezřetelnou a diskutabilní identitou, plní zde jednu důležitou funkci. Je jakýmsi odrazovým můstkem pro rozvoj příběhu, neboť to byla ona, kdo stál na počátku motivu tří návštěv, jenž je oním spojujícím vláknem táhnoucím se celým příběhem - v první části románu Rosa na popud matky navštíví Cristinu v baru, kde pracuje, a požádá ji, aby navštívila Anu, což Cristina opravdu udělá, přestože svoji návštěvu u Any bere spíš jako společenskou povinnost, kterou je třeba splnit. Poslední, třetí návštěvou je pak cesta Cristiny a Rosy za Anou do psychiatrického sanatoria, kterou sestry společně uskuteční v závěru románu. Jakými rysy se tedy vyznačuje postava matky v tomto románu? Především je zajímavé, že se nejedná o matku ve španělském kontextu tradiční - tedy ženu v domácnosti, která nechodí do práce a místo toho se věnuje pouze rodině, nýbrž jde o ženu v podstatě nezávislou na svém muži, která nejenže pracuje, ale dokonce sama podniká, neboť je majitelkou lékárny, v níž pracuje, takže je schopná uživit sebe i své tři dcery, a to dokonce i poté, co jejich otec rodinu opustí.

Odiaba a mi padre por habernos hecho aquello, donde quiera que estuviese. Teníamos que agradecer a Dios, al menos, que nunca hubiésemos dependido económicamente de él. Mi madre tenía la farmacia, de forma que la tragedia no alcanzaba proporciones catastróficas. (72)

⁴⁴ Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Debolsillo (Random House Mondadori), 2005, s. 50. U všech následujících ukázek z tohoto díla uvádím už jen odkaz na stránku v závorce za citátem.

Dalším výrazným rysem této postavy je fakt, že se jedná o matku do značné míry „nemateřskou“ (podobně jako je tomu například u postavy matky Móniky, Charo Bonet). Pochází z lepší rodiny a do určité míry je velmi konzervativní. Je to dáma, vyznačující se téměř aristokratickým chováním, ovšem jako matku ji její dcery charakterizují jako chladnou a odtažitou. Jak se vyjadřuje v jedné pasáži Rosa: [...] „el cariño de mi madre, la verdad, servía para bien poco“. (69) Na jiném místě vzpomíná Rosa na to, jak jako malá vnímala rozdíl mezi matkami ostatních dětí a svojí vlastní. Nelze přehlédnout ani zmínky o matčině kladném vztahu k četbě a klasické hudbě, neboť jak už jsem uvedla, údaje tohoto druhu hrají v charakteristice postav v díle Lucíy Etxebarriy vždy důležitou roli.

Madres que olían a Legrain, cariñosas y algo llenitas, puerilizadas a fuerza de pasarse el día encerradas en casa cuidando a los niños. Aquellas madres siempre me parecieron algo tontas. Nada que ver con la mía, aquella walkiria de ojos de acero, helada y fría como un iceberg, que leía a Flaubert y escuchaba a Mozart. Esa mujer a la que tanto me parezco. (71)

Co se týká jejího fyzického vzhledu, objevují se v textu zmínky zejména o její odlišnosti od klasického tmavého typu španělských žen. Se svými světlými vlasy, pletí i očima a štíhlou, vysokou postavou, působí ve španělském kontextu opravdu neobvykle, jako by byla cizinkou ve své vlastní zemi.

Mi madre, que tenía esa piel blanca y pecosa, casi transparente, que yo he heredado, prefería no bajar a la playa hasta bien pasada la media tarde, para evitar quemarse. (68)

Fyzický vzhled matky, jenž koresponduje s určitým citovým chladem, se rovněž stává prostředkem k vytvoření obrazového a významového kontrastu mezi ní (bledá, chladná, introvertní) a otcem (snědý, temperamentní, nespoutaný), potažmo také mezi vzhledem a charakterem Cristiny, Rosy a Any. Fyzická i charakterová podobnost Cristiny s otcem je potom patrně důvodem mnohačetných a opakovaných konfliktů mezi matkou a Cristinou, zejména proto, že jí Cristina svou uvolněnou sexuální morálkou připomíná bolestná léta, kdy trpěla manželovu nevěru.

Mi padre adoraba, sobre todo, los ojos y los cabellos de las andaluzas, el reflejo de sus propios ojos y su propio pelo, que sólo había heredado una de sus hijas, Cristina, la pequeña. Porque las otras habíamos salido blancas y rubias como mi madre, lánguidas y pálidas, tan delicadas que parecíamos talladas en murano. (68-69)

[...] mi madre no quería mucho a Cristina. Porque Cristina le recordaba demasiado a aquel padre que se había largado sin dar explicaciones. No, nunca la había querido mucho. Quizá ni siquiera la había deseado. ¿Cómo se explica si no la diferencia de seis años que nos separa a Cristina y a mí, cuando entre Ana y yo sólo existen dos años? (84)

Povahové rozdíly mezi otcem a matkou a zejména pak odlišná očekávání na obou stranách se posléze stávají jádrem sváru jejich vzájemného vztahu. Oba se jeden druhému vzdalují a postupně se navzájem odcizí natolik, že se jejich manželství stane jen jakousi fraškou a pomalu se rozpadá. Nakonec vše dojde tak daleko, že se otec jednoho dne rozhodne opustit

rodinu a bez vysvětlení odejde, což má zdrcující vliv nejen na jeho ženu, ale především na jejich malé dcery. Matčinu stejně jako otcovu minulost nám ve svém vyprávění objasňuje hlavně postava nejstarší sestry Any. Zdůrazňuje mimo jiné propastnou odlišnost sociálních poměrů, z nichž oba rodiče pocházejí. Zatímco o matce se dozvídáme, že pochází z „lepší“ rodiny, otec je původem člověk spíš chudší a podobně jako jeho dcera Cristina v mládí očividně přežíval jak se dalo.

Mamá era una niña de familia bien de San Sebastián que vino a Madrid a estudiar farmacia. (97)

Papá estudiaba económicas y malvivía en un cuarto desfondado de una pensión de la calle Huertas, en la que el frío era tan intenso que pegaba dentelladas y por la noche lo obligaba a dormir con dos jerséis puestos y un gorro de lana. (99)

Nelze přehlédnout též existenci některých shodných rysů mezi Shiboin a Cristininou matkou, neboť jak víme z textu, obě pocházejí z bohatých rodin, obě jsou blondýny a obě též studovaly farmacii.

Mužské postavy

Jak už jsem předeslala, sama autorka přikládá postavám mužů ve svém díle mnohem menší význam, než je tomu u postav žen. Přestože se postavy mužů vyskytují ve všech jejích románech, centrem dění je vždy postava ženy. A stejně jako postavy žen, i postavy mužů, které tu najdeme, se obvykle vyznačují nějakými neobvyklými rysy. Vyskytne-li se v textu například

postava otce-manžela, nebude to patrně muž obyčejný a bezproblémový, nýbrž takový, který svou ženu bije, podvádí, holduje alkoholu apod. Objeví-li se tedy na scéně muž, bude jeho charakteristika s největší pravděpodobností vykazovat určité asociální rysy. Může to být například narkoman, dealer, více či méně skrytý násilník, muž s pedofilními sklony, chorobný žárlivec nebo člověk s nevyřešenou minulostí apod. Je typické, že je to obvykle člověk působící na první pohled docela normálním dojmem. Jeho podivné vlastnosti se objeví většinou až v soukromí či v krizových situacích, což se týká jak postav mužských, tak ženských. Autorka své postavy představuje jako „osoby“, jejichž problematické chování je zapříčiněno různými negativními vlivy, které se podílely na formování jejich charakterových vlastností. Nejsou tedy a priori „špatní“, jejich chování a jednání je obvykle vyústěním psychologického tlaku, s nímž se nedokáží vypořádat jiným způsobem. V jednom ze svých románů autorka prostřednictvím jedné z postav říká : „Všichni jsme oběti obětí“. Přiklání se tak k psychologické tezi podmíněnosti chování jedince na základě zkušeností z minulosti, negativních vlivů z dětství apod. Ve svých románech uplatňuje tuto koncepci příčiny a důsledku v podstatě u všech důležitých postav. Koho by napadlo, že Antonio, kterého všichni obdivují, znásilnil Anu nebo že onen dokonalý krasavec Gonzalo má pedofilní sklony? Stejně tak otec Beatriz působí na první pohled jako spořádaný, úspěšný, decentní pán, o němž by si nikdo ani nepomyslel, že bije svou ženu a dceru a často chodí domů opilý. Dozvídáme se ale i o jeho agresivním otci, který ho vychovával, o zklamání manželstvím, o příliš rozdílných povahách Beatriziných rodičů, odlišných představách o životě, o závislém chování Beatriziny

matky. Tyto a další skutečnosti nám autorka předkládá jako příčiny a vysvětlení jeho vlastní agrese. V románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* se vyskytuje hned několik mužských postav, z nichž většina se vyznačuje asociálními rysy. Coco - přítel Móniky, narkoman a dealer, který se v jedné z epizod pokusí Beatriz znásilnit, a o němž se ke konci románu dozvídáme, že zemřel na předávkování heroinem. Již zmíněný Beatrizin otec alkoholik v jedné z epizod dokonce svou dceru v opilosti téměř uškrtí. Paco, mladík z bohaté rodiny, jemuž Beatriz přinese balíček s pistolí, je členem neonacistického gangu, a rovněž se pokusí Beatriz znásilnit. Catin kamarád Barry - DJ, původně vystudovaný zubař, který si vydělává na živobytí prodejem drog. Ralph Scott Foreman - distancovaný, samotářský podivín se šlechtickým původem, poznamenaný neobjasněnou smrtí svého zámožného otce. Dále je tu ještě Móničin expřítel, Javier, jehož Beatriz popisuje jako namyšleného snoba, kterému cestičku k úspěchu urovnala jeho zámožná rodina. Jediná mužská postava v tomto románu, kterou bychom mohli označit za „normální“, je patrně mladý lékař Pablo San José, který s Beatriz flirtuje v baru La Metralleta a o němž se Beatriz původně domnívá, že je to maskovaný policista. O jeho povaze se však bohužel mnoho nedozvíme, neboť tato postava je víceméně epizodní.

Postava „vzdáleného“ otce

Kdybych se měla vyjádřit jedním slovem o postavách otců v románech Lucíy Etxebaríy, jednoznačně by je charakterizoval výraz „vzdálený“. To je totiž obvykle nejvýraznější rys, kterým se tyto postavy vyznačují. To je to, co spojuje většinu postav

otců, s nimiž se v díle autorky setkáme. Hned v prvním románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* se setkáváme s dokonale „vzdáleným otcem“. Otec hlavních hrdinek je zde zmiňován pouze skrze jejich vzpomínky, mnohdy mlhavé a zkreslené uplynulým časem a dětskou fantazií (zvláště v případě nejmladší sestry Cristiny). Existence této postavy stejně jako některých dalších v tomto románu, je tudíž zcela definována promluvou (či proudem vědomí) postav významnějších (dcer). Sám o sobě, tedy jako samostatná jednotka s vlastním projevem, není v příběhu přítomen, což ho spojuje s postavou matky. Oproti ní se však jeví ještě vzdálenější a to nejen proto, že od doby, kdy rodinu opustil, nemá o něm nikdo žádné zprávy, nýbrž i pro jeho neschopnost či neochotu věnovat svůj čas rodině, a to i v době, kdy s ní ještě žil. Co se stalo s otcem po jeho odchodu od rodiny není v textu žádná zmínka. Je zde tedy čtenáři dána absolutní svoboda, aby si, pokud chce, sám domýšlel, co se s otcem stalo, proč neprojevuje zájem o své dcery apod. Je také zřejmé, že nepřítomnost otce, ať fyzická či emocionální, významně ovlivnila životy všech tří dcer. V kapitole F popisuje Rosa podivnou atmosféru v rodině, které si byla jako dítě vědoma, i přestože se rodiče snažili nepřátelství vůči sobě navenek neprojevovat. Ovšem ani lásku. Rosa vzpomíná na věčně nepřítomného otce: „Mi padre poseía un pequeña oficina de importación y exportación, no tenía horarios fijos y viajaba mucho. No le veíamos demasiado“. (70) V jedné pasáži, kde se Rosa vyjadřuje o otcích svých kamarádek ovšem jasně vidíme, že „vzdálené“ otce vnímá jako určitý standard.

Cuando iba a las casas de mis amigas siempre me encontraba con una situación parecida. Padres distantes, inabordables, trajeados, que muy de cuando en cuando hacían acto de presencia en el cuarto de las niñas para ofrecer ayuda con los deberes o para imponer disciplina. (71)

Jako malá holčička samozřejmě nemohla chápat, proč se její otec projevuje jinak venku mezi lidmi a jinak doma s rodinou, přestože si uvědomovala, že je v rodině něco v nepořádku.

Yo paseaba por la urbanización con mi cubo y mi palita preguntándome por qué mi padre, tan chrlatán y dicharachero en el chiringuito, se refugiaba en el más helado de los mutismos cuando llegaba a casa. A veces nos sacaba a las tres niñas a pasear en barco. Yo le escuchaba reír contra el viento y hacer bromas sobre las gaviotas. ¿Por qué no podía ser igual de divertido en casa, por qué apenas decía una palabra en la mesa? (70)

Rosa i Ana si rovněž uvědomují, že otec vždycky dával přednost nejmladší Cristině, patrně proto, že se mu jako jediná z dcer fyzicky podobala. Když otec rodinu opustí, Rosa po něm příliš „netruchlí“, jelikož ví, že se jim otec stejně nikdy příliš nevěnoval. Spíš než stesk pocituje vůči němu nenávist a vyčítá mu především to, že se díky jemu cítí ještě odlišnější než dřív - je totiž jediná ze třídy, kdo nemá otce a velice se za to stydí. Kvůli odchodu otce se však především přestane věnovat zpěvu, své největší lásce. V kapitole H nejstarší dcera Ana spojuje popis otcova vzhledu, vyprávění o romantických začátcích vztahu rodičů (které jí patrně vyprávěla matka) se svými dětskými vzpomínkami na otce, jenž jí ani Rose nevěnoval

příliš pozornosti. Co se týká fyzického vzhledu, zdůrazňuje Ana zejména jeho výšku, fyzickou přitažlivost a jeho podobu s Cristinou - tím svou mladší sestru současně nepřímo charakterizuje.

[...] papá se elevaba diez centímetros por encima del resto de los presentes en la sala.[...] Papá era como para cortar la respiración. En mi recuado se mezclan la imagen que me queda de aquel papá que conocí hasta los doce años con las fotos del álbum, y el resultado es una especie de Gregory Peck con acento malagueño. El pelo y los ojos son oscuros; la nariz, dibuja un ángulo perfecto de treinta y cinco grados; la sonrisa, inmensa y deslumbrante. Dos filas simétricas de dientes tan blancos como los azahares de pureza que se le ofrecen a la Virgen. Es sorprendente lo mucho que Cristina se le parece, pienso cuando hojeo el álbum, y no puedo evitar una punzada de envidia. (98-99)

V závěru kapitoly pak Ana líčí svůj zážitek z dětství, kdy byla v pěti letech svědkem fyzického útoku otce vůči matce.

Papá ha agarrado a mamá por su larga melena de princesa y la obliga a arrodillarse, a arrastrarse por el suelo. Veo la expresión de dolor en el rostro de mamá. [...] Él le pega una bofetada que rompe el aire como un disparo, y yo noto que me estoy haciendo pis encima, de puro terror.[...] Mamá lleva ahora el pelo corto y no ha vuelto a dejárselo crecer. (106)

Tato scéna znázorňující domácí násilí není v díle Lucíy Etxebarriy ojedinělým jevem, naopak, podobný motiv se objevuje v menší či větší míře prakticky ve všech jejích

románech, zejména v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* (otec Beatriz, otčím Cat). I v tomto svém dalším románu pokračuje tedy autorka v linii postav vzdálených otců. Přestože otec Beatriz je v rodině „fyzicky“ přítomen, své dceři věnuje pramálo času a pozornosti, takže prakticky veškerou péči a zájem Beatriz dostává od své matky, jež se stává na dceři přehnaně závislou. Otec je zde zprvu jakýmsi jejich společným „nepřítelem“, ale později se stává spojencem matky proti Beatriz, která pomalu dospívá a začíná se od matky odpoutávat. Otec sice rodinu finančně zabezpečuje, emočně je však své ženě i své dceři naprosto vzdálen. Kromě toho, jak jsem již uvedla, je často agresivní a holduje alkoholu. Když zrovna nepracuje, zavře se doma ve svém pokoji, kam manželka ani dcera nesmí. Když ho Beatriz přijde navštívit do kanceláře, tak místo aby jí naslouchal, nabídne jí peníze a pošle ji k psychiatrovi... Otec Móniky, o němž je zmínka v témže románu je rovněž prototypem „vzdáleného“ otce. Po rozvodu s Móničinou matkou Charo se odstěhuje ze Španělska do Argentiny, odkud své dceři volá dvakrát do roka - na Vánoce a v den jejího narozenin. Postava „vzdáleného“ otce se rozhodně zdá být v autorčiných románech téměř neměnným motivem a můžeme se jen dohadovat, odkud tento negativní pohled na vztah otce k dceři a jeho funkci otce v rodině pramení.

4) VÝZNAM POSTAVY V KOMPOZICI ROMÁNU

V této kapitole bych se ráda zamyslela nad otázkou, jakým způsobem funguje postava v tematické struktuře románu a jak se vztahuje k ostatním prvkům syžetu to znamená ději, prostředí a vypravěči. Jako výchozí bod použiji definici z

pojedenání o postavě, jež je součástí výše zmíněné genealogické studie *Na okraji chaosu*, která je výsledkem práce bohemistky Daniely Hodrové a jejích spolupracovníků. Postava se v uvedené knize definuje takto:

Postava představuje takový prvek literárního díla epického a dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost. [...] V našem pojetí [...] je tedy postava prvkem prostupujícím všechny složky díla jako svérázný motiv, či spíš dynamický komplex motivů.[...] Postavu tvoří slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek. Některé z těchto jednotek se v textu vyskytnou zpravidla jen jednou (nejčastěji popis těla postavy), jiné se vracejí (např. jméno), další se obměňují nebo nahrazují jinými (líčení myšlenek, pocitů, činů), přičemž tento vracející se soubor prakticky nikdy není zcela totožný co do prvků, jejich charakteru a rozsahu, a to ani tam, kde je míra opakování značná. Tento moment, daný samým způsobem prezentace postavy v textu, už sám o sobě naznačuje dynamický charakter postavy. To je způsobeno mimo jiné tím, že tento soubor se v textu realizuje různými způsoby. Nejdůležitější nám připadají způsoby následující:

1. promluva vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení); součástí této promluvy je i jméno
2. dialogy a výroky jiných postav o této postavě
3. monology a) „vnější“ b) „vnitřní“[...] ⁴⁵

⁴⁵ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 519.

Pro literaturu se zejména ve 20. století zdá příznačné, že se v díle kombinují: některé postavy jsou zobrazeny pomocí například promluvy vypravěče a dialogů, jiné pouze pomocí výroků postav, u dalších se používá více způsobů. Kromě toho může v různých fázích textu převažovat ten či onen způsob. Nepodstatný totiž není ani sled, v němž jsou jednotlivé způsoby a spolu s nimi prvky komplexu postavy v textu aktivovány.⁴⁶

V uvedené citaci se zdůrazňuje zejména jedna zásadní a nadmíru významná skutečnost, a to, že postava se v románu uplatňuje jak v rovině syžetové, neboli v systému tematických složek románu, tak na úrovni jazykové výstavby literárního díla, což ji staví vzhledem k ostatním složkám syžetu do zcela výsadního postavení. Pokusím se tedy svojí analýzu funkce postav v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* zaměřit nejprve na vztah postavy a syžetu a posléze na její sepětí se složkou jazykovou.

Struktura románu

Nejdříve se budu zabývat tím, jak je první román Lucíy Etxebarriy strukturován. Posléze se zaměřím na to, jakou funkci plní v rámci této struktury jednotlivé postavy a jaké kompoziční principy autorka uvnitř dané struktury využívá.

Formálně je román rozdělen do osmadvaceti kapitol, z nichž každá je uvedena jedním z po sobě jdoucích písmen abecedy a jedním či několika slovy počínajícími tímto písmenem. Takto autorka současně shrnuje či stručně nastiňuje obsah dané kapitoly (např. A de atípica - A jako atypická). Připomíná to

⁴⁶ Tamtéž, s. 520.

dětskou hru se slovy až na to, že je v ní použito výrazů, které nejsou zrovna běžnou součástí dětského slovníku: F de frustrada, O de obsesión, J de jeringuilla, N de neurótica, naufragio y nostalgia aj. Za povšimnutí stojí i grafická podoba těchto úvodních písmen, která jsou ve španělském originále oproti ostatnímu textu o mnoho větší a v několika případech upravena tak, aby podporovala účinek slov, která jsou jim přiřazena. Například devatenáctá kapitola je uvedena takto: „R de rota, rencor y rendida“, přičemž obrovské písmeno R má jednu svojí nožičku zlomenou v půli. Kapitulu deset zase předznamenává velké „J de jeringuilla“, jehož sešikmená poloha a tvar zjevně připomíná injekční stříkačku. Kapitulu dvacet čtyři charakterizuje „W de whisky“ a jak písmeno, tak i slovo jsou obráceny vzhůru nohama, takže budí dojem posunutého vnímání světa způsobeného požitím alkoholu. V českém překladu knihy, tuto hříčku bohužel ocenit nelze, neboť původní grafická úprava nebyla zachována. Cristina, Rosa a Ana – tři sestry Gaenovy jsou hlavními hrdinkami a současně vypravěčkami jednotlivých kapitol. (Je zde tedy přítomen tzv. vícečetný vypravěč). Jejich diskurzy se obvykle střídají (ale ne vždy), avšak čtenář musí obvykle rozpoznat z kontextu, která z postav vypráví tu kterou kapitolu. Může se tam ovšem objevit i její jméno, jako je tomu například v následujícím úryvku z kapitoly F:

En mi buzón sólo pone mi apellido, Gaena, no mi nombre completo, Rosa Gaena. Es peligroso hacer saber que vives sola.

(62)

Podrobnější analýzou lze zjistit, že v převážné většině kapitol (v osmnácti z osmadvaceti) je vypravěčkou Cristina, nejmladší ze sester, která je podle mého názoru také ústřední postavou románu, neboť autorka dává jak jejímu vyprávění, tak líčení jejího vnitřního „života“ nejvíce prostoru. Naopak její starší sestry Rosa a Ana vyprávějí každá pouze po pěti kapitolách. Další, co určuje Cristinu jakožto hlavní hrdinku, je fakt, že právě její vyprávění dává celému románu rámeček, a to tím, že jej otevírá i uzavírá a současně slouží jako jednotící prvek uvnitř díla. Rámeček tvořený pěti kapitolami vyprávěnými Cristinou v úvodu románu a čtyřmi kapitolami na jeho konci, je vyplněn devatenácti kapitolami, v nichž se vyprávění Rosy a Any pravidelně střídají a kapitoly vyprávěné Cristinou jsou pak vkládány mezi ně. Počínaje kapitolou „E“ je tedy schéma následující: Rosa, Cristina, Ana, Cristina a toto se cyklicky opakuje až k poslední kapitole Any („V“), za kterou následují čtyři finální kapitoly vyprávěné Cristinou. Ty celý román zároveň kompozičně uzavírají. Toto cyklické opakování zcela zjevně není náhodné. Lze se proto domnívat, že takto pojatou kompozicí vyjadřuje autorka symbolické spojení ženy s přírodními cykly, jež se neustále znovu a znovu neúnavně vrací ke svému počátku a jimž podléhá i její vlastní tělo. Kruh, ve který se propojuje jejich vyprávění, je rovněž symbolem věčnosti a může symbolizovat nejen pokrevní, ale i citové pouto, jež tyto tři postavy spojuje, přestože to zpočátku vypadá jako by měly společné pouze příjmení. Konceptem cykličnosti se v souvislosti s postavami zabývá i Dagmar Ouřadová ve své diplomové práci o románu mexické autorky Eleny Garro *Vzpomínky na budoucnost*, v němž rovněž hrají klíčovou roli

ženské postavy. Na cykličnost a postavy zde pohlíží zejména v kontextu románového času.

Mužský a ženský koncept času není nijak nápadně či jednoduše definován. Ale existuje tradiční rozdělení, kde lineární čas je spojován s mužstvím a naopak cyklický čas je chápán jako princip ženskosti.[...] je spojován s pojmy jako je opakování, znovuzrození, nekonečnost či věčnost. Genderově je spojován s ženským pohlavím.⁴⁷

Jde o tentýž proces, který americká psycholožka a sběratelka příběhů Clarissa Pinkola Estés nazývá cyklem života – smrti – života.

Charakterem života – smrti – života je cyklus oživení, rozvoje, sestupu a smrti, který je vždy následován opětným oživením. Tento cyklus ovlivňuje veškerý fyzický život a všechny fáze života psychického. Všechno slunce, hvězdy a měsíc, stejně jako vše lidské i to, co se týká těch nejmenších tvorů, buněk a atomů má tento cyklus aktivity a odpočinku.⁴⁸

Inkubace, zrození, nabývání, zrání, ubývání, smrt, inkubace... Cyklické vyprávění, v němž se pravidelně střídají Cristina, Rosa a Ana může být výrazem tohoto cyklického procesu, jenž neustále probíhá na všech úrovních života včetně osobního vývoje a tvůrčí aktivit člověka. Dalo by se říci, že právě nyní (v momentě vyprávění) se tyto tři postavy nacházejí někde ve fázi inkubace, neboť víme, že v minulosti vyvinuly úsilí směrem, jenž považovaly za správný (Cristina vystudovala

⁴⁷ Ouřadová - Novotná, Dagmar. Diplomová práce: *Postavy v románu Eleny Garro: Vzpomínky na budoucnost*, Praha, 2006.

⁴⁸ Pinkola Estés, Clarissa. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma, 1999, s. 117.

vysokou školu, osamostatnila se a pokusila se o vytvoření partnerského vztahu, Rosa se věnovala exaktním vědám a vybudovala si nadějnou kariéru, Ana se vdala, porodila dítě a příkladně se starala o rodinu). Nyní se ovšem všechny tři nacházejí v bodě, kdy je jejich osobní vývoj paralyzován vnitřním zmatkem a nejistotou. Z vyprávění se proto dozvídáme hodně o jejich minulosti, nikoliv však o tom, že by podnikaly nějaké zásadní kroky v přítomnosti (čas vyprávění).

Cykličnost zabraňuje plynutí času. Zásadně tím zasahuje do vývoje postav. Neustálé opakování vytváří dojem ustrnutí.[...] cykličnost tak charakterizuje postavy jako prázdné a pasivní. Možnost prorazit tento kruh mají jen jednající hrdinové. Ostatní postavy zůstávají v rovině sémantického pole, oproti kterému se jednající hrdina vymezuje.⁴⁹

Přichází tedy chvíle, kdy je třeba se zastavit, přehodnotit svůj život a přemýšlet o motivacích svého jednání, neboť stávající způsob života už přestává být uspokojující. Všechny tři se dosávají do bodu, kdy si začínají uvědomovat svou vlastní „zacyklenost“ a ustrnutí v koloběhu aktivit či vztahů, do kterých se samy uvěznily. Přestože navenek stále něco dělají, jejich vnitřní život jako by se zastavil. Proto cítí Rosa i Cristina takové odosobnění - „Estoy muerta. No soy yo. Soy un doble cibernético, una réplica catódica, un zombi andante, cualquier cosa. Hablo como yo, visto como yo, miro como yo, pero no soy yo.“ (173) Proto by se Ana nejraději ponořila se do nicoty spánku „[...] tumbarme en la cama, cerrar las persianas y los

⁴⁹ Ouřadová - Novotná, Dagmar. Diplomová práce: *Postavy v románu Eleny Garro: Vzpomínky na budoucnost*, Praha, 2006, s. 40. Uvedená myšlenka vychází z pojednání Jurije M. Lotmana *Štruktúra uměleckého textu*. (viz bibliografie)

ojos y sumergirme en la nada [...]“.(140) Neznamená to ovšem, že je vše ztraceno, neboť i tento stav je jen součástí onoho cyklu tvoření a zániku. To nám dává autorka jasně najevo zejména v posledních kapitolách románu, kde předesílá opětovné zrození tvůrčího potenciálu těchto postav a dochází k obnovení jejich aktivity směrem k nalezení nových řešení a východisek z neuspokojivé situace, v níž se až dosud nalézaly. Zde se také kruh cyklického vyprávění přerušuje, neboť v posledních čtyřech kapitolách, jak už jsem uvedla, je vypravěčkou Cristina. Zajímavé ovšem je i to, že tyto zásadní změny uvádí do pohybu původně nejpasivnější postava Any, a to jednak prostřednictvím své „zprávy pro Rosu“⁵⁰, jednak svou neočekávanou akcí na konci románu, kde se vyprávění, které mělo dříve tři odlišné proudy, tři vypravěčky, náhle stává jedním jediným proudem, aby tak vytvořilo paralelu k opětovnému symbolickému spojení těchto tří postav v jednu jedinou ženu. Tento moment znovunalezení sesterského pouta i uvědomění si iluze zdánlivé odlišnosti mezi třemi sestrami je vyvrcholením, pointou a zároveň otevřeným koncem celého příběhu.

Desde niña alguien (mi madre, o Gonzalo, o las monjas, o todos, o el mundo) había decidido que éramos distintas, que la niña moderna del anuncio de Kas naranja no es la ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex, y no tiene nada que ver con la ejecutiva que invierte en letras del tesoro, y sin embargo mi hermana se había refugiado en su despacho acristalado de la misma forma que yo me había guarecido en mi bar ciberchic, como Anita se había parapetado en su casa de Gastón y Daniela,

⁵⁰ Více viz podkapitola „Spojení postavy s hudbou“.

y Ana se había enganchado a los monilips como yo lo hice a los éxtasis y Rosa al prozac, y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién asegura que somos tan distintas? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona? (315)

Přestože některé kapitoly na sebe dějovou linií bezprostředně nenavazují, zatímco jiné ano (jako např. kapitoly E, F, G a H) můžeme říci, že každá z kapitol tvoří do jisté míry nezávislou dějovou a kompoziční jednotku s vlastní vnitřní ucelenou strukturou a rámcem. Rozsah kapitol se různí, od nejkratší dvoustránkové kapitoly Q (de querer, queja y quiebra) až po nejdelší kapitolu R (de rota, rencor y rendida) o devěadvaceti stranách.

Postava a děj

Jak už bylo řečeno, postava má v kompozici románu zcela zvláštní postavení, neboť je nejen prvkem vstupujícím do specifických vztahů s ostatními tematickými složkami díla (dějem, prostředím, vypravěčem), nýbrž se současně podílí svým projevem na podobě jeho jazykové struktury (dialog, monolog, případně vyprávění je-li postava současně vypravěčem). Prostřednictvím postavy se můžeme pohybovat mezi různými časovými i prostorovými vrstvami syžetu. Stejně tak se postava podílí na vývoji děje. Neznamená to ovšem, že veškeré postavy, které v příběhu vystupují, posouvají děj kupředu. Dalo by se také říci, že postava je tím více „opravdovou postavou“, čím více je spjatá s dějem, čím více se jí děj týká nebo čím zásadnější je její funkce vzhledem

k syžetovému pohybu (dějovému posunu). Podílem postavy na vývoji děje se ve svém pojednání o struktuře uměleckého textu dopodrobna zabýval Jurij M. Lotman⁵¹, který rozlišuje postavy „pohyblivé“ a „nehybné“. Samotný syžetový text pak rozděluje na tři různé roviny. Nehybná postava je taková, která se podřizuje struktuře základního bezsyžetového typu, splývá s významovým polem, k němuž náleží, a není jí povolen přechod přes jeho hranici. Pohyblivá postava je oproti tomu nadána schopností tuto hranici překročit a na rozdíl od postavy nehybné má na to právo.

Východiskovým bodem sujetového pohybu je teda nastolení vzťahu rozdielnosti a vzájomnej slobody medzi hrdinom-konajúcim a sémantickým poľom, ktoré ho obklopuje: keď sa hrdina svojou podstatou zhoduje s osvojím prostredím, alebo nemá schpnosť odlíšiť sa od neho, nie je možné rozvinuti sujetu. Konajúci môže aj neuskutočniť svoju činnosť: loď nemusí vyplávať, vrah nemusí zabiť, Pečorin a Beltov sú nečinní. Ale charakter ich vzťahov k prostredku nasvedčuje, že ide o nečinných konajúcich.⁵²

Vezmeme-li v potaz, že mnoho románů může obsahovat ne jednu, ale hned několik dějových linií, může postava rovněž figurovat jako spojující článek mezi jednotlivými příběhy obsaženými v syžetu, to znamená mezi dějem hlavním (stěžejním) a dalšími, více či méně závislými nebo naopak nezávislými a z hlediska osnovy více či méně významnými ději vedlejšími, či digresemi od základní dějové linie. Ještě zřetelnější je pak funkce postavy v tomto systému (tedy v

⁵¹ Lotman, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hromada, Bratislava: Tatran, 1990, s. 262-276.

⁵² Tamtéž, s. 273.

syžetu), je-li postava zároveň vypravěčem, jako je tomu právě v případě tří protagonistek románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*. Otázkou, co vlastně představuje postava vzhledem k celku literárního díla se odedávna vedly spory. Přitom šlo zejména o zodpovězení otázky, zda lze postavu pokládat za ústřední bod díla, k němuž se vztahuje děj, nebo zda naopak je tímto ústředním bodem děj, zatímco postava je podružná, je pouhým produktem osnovy. Podle této teorie nelze postavu vnímat na základě psychologických nebo morálních měřítek, neboť všechny její aspekty jsou pouze funkcemi děje. Jednoduše není důležité čím postava *je*, ale pouze co *dělá*. Seymour Chatman se však s tímto názorem docela neztotožňuje a poukazuje na potřebu otevřenějšího (nefunkcionálního) pojetí postavy s odkazem na Todorovovo rozdělení narativů na dvě skupiny vyznačující se odlišnými charakteristikami a zejména odlišným pojetím postavy - dějové (apsychologické) a postavocentrické (psychologické). Od úzce funkcionálního k víceméně psychologickému pohledu na postavu se podle Chatmana odvrací i Roland Barthes.

Barthes už netvrdí, že postava a prostředí jsou podřízeny jednání. Jsou to narativní vlastnosti odkrývané ve svém vlastním „kódu“ - takzvaném „sémickém kódu“. Barthes po roce 1970 nejenže zdůrazňuje legitimitu termínů jako „rys“ a „osobnost“, dokonce tvrdí, že čtení narativů není nic jiného než „proces pojmenovávání“ a že jedním z prvků, které mají být pojmenovány, je rys.⁵³

⁵³ Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. op. cit. s. 121.

Chatman vnímá postavu a děj jako dvě neoddělitelné a nepostradatelné složky literárního díla, které spolu úzce souvisejí a navzájem se podmiňují. Nepřiklání se ani na stranu kritiků spatřujících v postavě jen funkci děje, ani neobhazuje psychologizující teorii postavy, neboť žádná z těchto teorií není podle jeho názoru samospasitelná. Pokusy vyzdvihovat význam děje nad význam postavy nebo naopak, považuje za bezpředmětné a poplatné době.

Henry James se ptá: „Co jiného je postava než určení příhody?“ A co jiného je příhoda než ilustrace postavy? Jak postava tak událost jsou pro narativ logicky nutné. Kam se v danou chvíli upírá hlavní zájem, to záleží na proměnách vkusu autorů a jejich publika. V moderním uměleckém narativu je dominantní zábavou zkoumání postavy. Závisí to na konvenčním přesvědčení o jedinečnosti individua, které ovšem není konvencí o nic méně konvenční než starší důraz na dominanci děje. Aristotelés, formalisté a někteří strukturalisté podřídili postavu osnově, udělali z ní její funkci, nutný, leč odvozený důsledek chrono-logiky příběhu. Stejně tak by se dalo tvrdit, že rozhodující je postava a osnova odvozená. Abychom dokázali odůvodnit modernistické narativy, v nichž se „nic neděje“, tj. události nejsou samy o sobě zajímavé, netvoří záhadu apod. Podle mne však otázka „priority“ či „dominance“ nedává smysl. O příbězích se dá mluvit jen tam, kde se vyskytují jak události, tak existenty. Události nemohou být bez existentů. A ačkoli je pravda, že text může obsahovat existenty bez událostí (portrét, deskriptivní esej), nikoho by nenapadlo nazývat jej narativem.⁵⁴

⁵⁴ Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. kap. „Existenty příběhu: postava.“ s. 118.

Chatman rovněž zastává názor, že stejně tak jako nelze považovat literární postavy za „živé bytosti“, nelze je považovat ani za „pouhá slova“. Jako příklady uvádí díla vytvořená na základě jiných médií, v nichž sice chybí slova, nikoli však postavy jako takové (pantomima, němé filmy, balet...). Dále poukazuje na příklady děl, v nichž se objevuje reálný hrdina - čili člověk, jenž doopravdy žil a jehož by na rozdíl od hrdinů zjevně fikčních nikoho nenapadlo považovat za „pouhá slova“.

Proč bychom měli být méně nakloněni tomu hledat za slovy Shakespearovými informace o konstruktu jménem „Hamlet“ než tomu, hledat za slovy Boswellovými informace o konstruktu jménem „Samuel Johnson“?⁵⁵

Po nastínění těchto základních problémů týkajících se významu a funkce postavy v syžetu se nyní pokusím o analýzu těchto vztahů v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*.

Jedná se o román s atektonickou kompozicí, protože na začátku jsme bez jakéhokoliv úvodu, jenž by nás informoval o postavách apod., přímo vtažení do děje, takzvaně „in medias rés“, a stejně tak konec příběhu je rovněž otevřený. Jako by přesahoval kamsi „mimo román“, poskytuje čtenáři prostor pro úvahy a vytváření vlatních teorií o dalších osudech postav. Nelze říci, že by tento román byl tvořen jediným kompaktním příběhem. Je spíše jakousi „skládačkou“ jednotlivých příběhů vztahujících se k životu hlavních postav, sester Gaenových. Průběh děje není organizován na základě lineární chronologie,

⁵⁵ Tamtéž, s. 123.

nýbrž využívá retrospektivy, a vyprávění se vyznačuje přechody mezi několika časovými rovinami.

Pořadí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu. Jejím úkolem je zdůraznit nebo upozadit určité události příběhu, některé interpretovat a jiné ponechat k vyvození, předvádět (show) či vyprávět (tell), komentovat či přejít mlčením, zaostřit na ten či onen aspekt události nebo postavy.⁵⁶

Mezi významné kompozičními principy, které autorka ve vyprávění uplatňuje, můžeme zařadit především využití kontrastu a paralelismu. Mimo to se vyprávění vyznačuje rovněž využitím techniky gradace, která neprobíhá jen v celku díla, ale směřuje k dílčím pointám. V kombinaci se zklidňujícími částmi vyprávění pak vzniká vyprávěcí rytmus, který je schopen udržet napětí a čtenářovu pozornost. Zmíněný rytmus je založen nejen na kombinaci vážnějších a „oddychovějších“ tematických pasáží, ale i na změnách vyprávěcích hledisek a s nimi spojených jazykových stylů jednotlivých postav. Změna vyprávěcího hlediska s sebou nutně přináší změnu úhlu pohledu na zobrazovanou fikční realitu.

[...] důležitou okolnost představuje to, čím vnímání prostoru se popisuje. Jako čtenáři jsme závislí na „očích“, jimiž se díváme – na „očích“ vypravěče, postavy, implikovaného autora. Nacházíme se uvnitř postavy nebo mimo postavu? A v jakém smyslu „mimo ni“?⁵⁷

⁵⁶ Tamtéž, s. 143.

⁵⁷ Tamtéž, s. 107.

Na vytváření vyprávěcího rytmu se podílí rovněž zařazení pasáží postavených převážně na dialogu v kombinaci s pasážemi založenými převážně na vyprávění, případně popisu. Podívejme se nyní, jakou funkci zastávají v kompozici románu jednotlivé postavy. Jak už jsem se zmínila, nefungují Cristina, Rosa a Ana v textu pouze jako ústřední postavy, nýbrž i jako vypravěčky. Každá z postav vlastně vypráví svůj vlastní příběh, respektive přibližuje čtenáři vybrané útržky svého předchozího či současného života. Vzájemná vazba mezi těmito postavami je však patrná nejen z toho, že ve vyprávění každé z nich mají místo i události a odkazy týkající se dvou zbývajících (např. navzájem doplňují svou charakteristiku), ale tuto vazbu potvrzuje i existence některých konkrétních událostí, o nichž se zmiňují všechny tři postavy nezávisle na sobě, avšak každá ze svého vlastního, specifického úhlu pohledu. Takové události tvoří styčné body jejich vyprávění a týkají se převážně témat z minulosti. Jsou to místa, kde se jejich retrospektivní vyprávění navzájem kříží. Všechny tři se například zmiňují o citovém chladu matky, o Gonzalově kráse a jeho vášni pro moderní hudbu, o partnerském nesouladu mezi rodiči či společných rodinných prázdninách. Jedná se jak o informace popisného charakteru, tak o některé události (Anina svatba, příchod tety Carmen s Gonzalem...). Styčný bod zvláštního významu pak představuje událost, jež zásadním způsobem ovlivnila životy všech tří sester, totiž nenadálý odchod otce od rodiny. Tento zlomový moment má svoje místo ve vyprávění všech tří sester, nejpodrobněji jej však popisuje postava Rosy. Už v úvodní kapitole románu (A), se prostřednictvím vypravěčky Cristiny dozvídáme o existenci jejích dvou sester, o jejich odlišných povahách i životních stylech a vzájemném

odcizení mezi nimi. V několika málo odstavcích se před námi nastiňuje také většina základních motivů obsažených v díle, ačkoliv se zatím jedná jen o nepatrné zmínky, nebo jen náznaky, jež čtenář, nevěda jak se bude děj dále vyvíjet, nepovažuje zatím za příliš významné (konfliktní vztah Cristiny s matkou, odchod otce od rodiny, Cristinina promiskuita a její psychické problémy, nastínění problémů jejích sester, Cristinin rozchod s Iainem, její práce a studium aj.). Postava Cristiny zde tedy funguje jako uvádějící prvek, přestože jednotlivé motivy se plně rozvíjejí až v dalších, více či méně vzdálených úsecích textu. Objevuje se tu i první retrospektivní vyprávění, v němž Cristina humorně-ironickým stylem líčí dojmy, které v ní zanechala výchova v dívčí katolické škole, a činí kritické narážky na genderové stereotypy, podle nichž se od útlého mládí formovaly životy chlapců a dívek ve španělské společnosti dřívějších let. Po této úvodní „sprše“ následují kapitoly, kde se vyprávěcí tempo poněkud zklidňuje. Převážně retrospektivní kapitola B je téměř idylickou vzpomínkou na dětství, zatímco kapitola následující, kde Cristina vysvětluje, proč vyměnila své místo v nadnárodní společnosti za práci v baru Planeta X, je kritikou pracovních podmínek a nezaměstnanosti v současném Španělsku. V kapitole D přichází poprvé na scénu prostředí baru, v němž Cristina pracuje: techno hudba a s ní spojená konzumace drog, jedno ze zásadních témat románu. Časová rovina děje se v této kapitole shoduje s časem vyprávění a stejně jako následující kapitola E, založená převážně na dialogu mezi Cristinou a Rosou, je situována plně do přítomnosti. Je to také poprvé, kdy dostává slovo jiná postava než Cristina. Hlavní postavy se zde před zrskem čtenáře prvně setkávají a vstupují do vzájemné interakce.

Postava Rosy přestává být jen zmínkou ve vzpomínkách své sestry, ale stává se „realitou“ s vlastní identitou a projevem. Mění se z postavy fungující jen jako produkt Cristininy mysli v nezávislou fikční bytost. Poprvé máme možnost konfrontovat Cristininu představu o Rose s projevem Rosy samé. Zmíněný moment je styčným bodem reality Cristiny a reality Rosy. Současně je tato kapitola v přeneseném smyslu slova jakýmsi „předáním vypravěčské štafety“, neboť v následující kapitole F již roli vypravěčky přejímá Rosa.⁵⁸ Důležitou roli zde hraje rovněž motiv návštěvy - respektive první ze tří návštěv, které se v románu uskuteční. Všechny tři návštěvy proběhnou v časové rovině vyprávění (v současnosti postav) a jsou kauzálně propojeny. Představují body, kdy ústřední postavy příběhu přicházejí do vzájemného kontaktu a dostávají prostor k dialogu. Úlohu vypravěče však ve všech třech případech zaujímá opět postava Cristiny, jež komentuje okolnosti dialogu a zprostředkovává tedy čtenáři svoje pocity z něj pouze ze svého vlastního hlediska. První návštěvu představuje již zmíněný příchod Rosy do baru planeta X v kapitole E, kde Rosa požádá Cristinu, aby šla navštívit nejstarší sestru Anu. To je moment, kdy se děj posunuje kupředu, a na časové linii přítomnosti dochází k významnějšímu syžetovému pohybu. V tomto případě je to postava Rosy, která se stává podle Lotmanovy teorie „pohyblivou postavou“, neboť uskutečnění návštěvy u Cristiny znamená dějový posun. V následující kapitole F, která dějem bezprostředně navazuje na kapitolu předchozí (Rosa se vrací domů a seznamuje nás s realitou svého prázdného života naplněného pouze vyčerpávající prací a samotou), se syžetový pohyb na linii současnosti vpodstatě

⁵⁸ Více viz podkapitola „Struktura románu“.

zastavuje. Postava Rosy splývá se svým obvyklým významovým polem a vyprávění se přesouvá do minulosti. K syžetovému pohybu tedy dochází na úrovni retrospektivního líčení událostí. Autorka vytváří ve vyprávění rytmus růstu a zvolňování napětí prostřednictvím střídání obou časových rovin (Rosa sedí ve svém pokoji a chystá se sníst jogurty - v tu chvíli zazvoní telefon - poslouchá píseň z telefonu - píseň jí asociuje myšlenky na minulost - nové zazvonění ji vytrhne z myšlenek a vrací do reality - opět se noří do vzpomínek na minulost atd.). Tato kapitola tvoří podle mého názoru jedno z nejdůležitějších významových i strukturálních ohnisek románu. Má naprosto zásadní význam pro pochopení postavy Rosy a tragédie jejího života, pro pochopení motivů jejích minulých i budoucích činů a v retrospektivním vyprávění rozvíjí nejzásadnější konflikty této postavy vůči světu, který ji od dětství obklopuje (odchod otce, neopětovaná láska ke Gonzalovi a žárlivost vůči Cristině, útěk do samoty studia a budování kariéry, láska k hudbě, neexistence podpůrných vztahů aj.). Zásadní význam v jejím vyprávění má již zmíněný moment, kdy otec bez vysvětlení opouští rodinu. Jeho dcery se s ním už nikdy nesetkají. Tato událost velmi hluboce poznamená budoucí život všech tří sester.⁵⁹

Y llegó una tarde en que a la vuelta del colegio encontré a mi madre llorando desconsolada, con la cabeza enterrada entre los brazos sobre la mesa del comedor. Parecía que los sollozos iban a partirle el pecho. Nunca antes la había visto llorar. Nunca. Mi padre no estaba en casa, lo cual no era ninguna novedad. Pero tampoco estaban sus trajes ni sus camisas en el armario, ni su

⁵⁹ Více viz podkapitola „Spojení postavy s hudbou“.

paquete de tabaco en la mesilla de noche, ni su brocha ni su jabón de afeitar en el estante del cuarto de baño grande. Se había ido. Había cogido sus cosas y se había ido. Nunca más se supo. El mundo se derrumbó de repente, como un edificio dinamitado. (70)

Dalším motivem, jenž má zásadní význam pro vývoj pozdějšího děje a který se v této kapitole objeví, je motiv písně-zprávy. Jakási osoba, která se nikdy nepředstaví, opakovaně volá Rose, aby jí do telefonu pustila Purcellovu skladbu La hora fatal a poté zavěsila. Zmíněná scéna vnáší do příběhu nejdříve prvek tajemství a posléze překvapení, když je záhada v kapitole V rozluštěna a čtenář se dozvídá, že oním tajemným volajícím je Ana. Motiv telefonátu spojeného s písní se navíc zrcadlí v závěru kapitoly N. Zde však svou píseň-zprávu adresuje Cristina Iainovi.⁶⁰ Je zde i zcela evidentní souvislost mezi kapitolou F a dalším významným syžetovým jádrem, totiž kapitolou T, kde se Rosa v den svých třicátých narozenin vydá na pobřeží a při pohledu na moře uvažuje o sebevraždě. Tyto dvě kapitoly se dokonce vyznačují i formální podobností, neboť se v nich objevuje analogický kompoziční prvek - paralelismus založený na prokládání textu vsuvkami odlišného charakteru, než je základní text („rady z časopisu“⁶¹). V kapitole G pak opět dochází k syžetovému pohybu v časové rovině současnosti, když se Cristina rozhodne skutečně Anu navštívit. Vykonáním této v pořadí druhé návštěvy, kterou Cristina bere jen jako společenskou povinnost vůči své sestře, se na časové ose současnosti pohyb děje zastavuje, aby se opět obnovil až v závěrečné části románu. Můžeme říci, že dějová

⁶⁰ Více viz podkapitola „Spojení postavy s hudbou“.

⁶¹ Více viz podkapitola „Opakování a kontrast.“

zápletku na linii současnosti je velmi jednoduchá a vypadá asi takto: Rosa se cestou z práce zastaví u Cristiny v baru a požádá ji, aby šla navštívit Anu, která je v depresi a matka má o ni starost. Cristina Anu navštíví, ale nic zásadního se od ní nedozví. Přestože Ana o pomoc stojí, nedokáže si o ni říct. V tomto bodě se pohyb na základní dějové linii zastavuje a následující kapitoly jsou buď meditativními úvahami protagonistek nad neuspokojivým stavem jejich současného života nebo retrospektivním vyprávěním vybraných příhod a událostí z minulosti odkrývajících charakter ústředních postav a kauzální podmíněnost jejich chování a činů. K základní dějové linii se vrací až kapitola Z (tedy poslední), kde dochází k významnému dějovému zlomu, jenž vyústí v motiv třetí, poslední návštěvy (Cristina a Rosa navštíví Anu na psychiatrické klinice), která je prvním momentem setkání všech tří protagonistek románu a současně symbolem obnovení sesterského pouta mezi nimi. Překvapivě upřímný rozhovor mezi Rosou a Cristinou na zpáteční cestě do Madridu tento román s otevřeným koncem uzavírá. Vraťme se nyní ke kapitole G, kde Cristina předává „štafetu vyprávění“ Aně. Ta nás v následujícím vyprávění seznamuje s minulostí své rodiny (zejména složitostí vztahu rodičů) a k dějovému posunu tak opět dochází pouze na linii retrospektivy. Vyprávění využívající především principu gradace vrcholí emocionálně silnou scénou, kde je pětiletá Ana svědkem domácího násilí. O významu postavy matky vzhledem k syžetu jsem se zmínila již v podkapitole „Postava problematické matky“. Význam této postavy totiž spočívá zejména v tom, že dala impuls vedoucí k uskutečnění již zmíněných „tří návštěv“. To byl také jediný moment, kdy byla konající postavou, i když i tato skutečnost je

poněkud zamlžena tím, že se o jejím telefonátu Rose dozvídáme pouze zprostředkovaně. Stejně tak postava otce byla konajícím hrdinou zejména ve chvíli, kdy se rozhodl odejít od rodiny, protože tento jeho čin byl pro osnovu nejvýznamnější. Tímto momentem však současně jeho význam v ději končí, postava doslova mizí a její další osudy jsou zahaleny tajemstvím. Kapitola I založená na humorném dialogu Cristiny a Line, vracejících se autobusem z nočního tahu, tematicky, formálně i pocitovým naladěním ostře kontrastuje jak s kapitolou předchozí (H), tak s následující (J). Obě se totiž vyznačují výběrem vážných témat (domácí násilí, deprese, drogová závislost, život beze smyslu). Střídání kapitol založených na dialogu v současnosti (E, G, I) a kapitol založených na vyprávění v minulosti (D, F, H), vytváří již zmíněný vyprávěcí rytmus, jehož účinek na čtenáře podporuje i výběr kontrastních a emocionálně odlišných tematických motivů. Zatímco kapitoly E, F, G a H spolu dějově souvisejí, kapitoly následující (až do konce románu) na sebe dějovou linií bezprostředně nenavazují. Přestože jsou to v podstatě jednotlivé, na sobě nezávislé epizody, existují mezi některými z nich zjevné tematické či kauzální spojitosti. Tak například kapitoly K, N a O nás seznamují s příběhem Cristiny a Iaina, a to od chvíle, kdy se seznámili, až po rozpad jejich vztahu. Jsou tedy klíčové pro pochopení současné Cristininy situace. Na tomto místě tedy konečně vstupuje na scénu dříve jen letmo zmiňovaná postava Iaina, jehož jméno se jako anticipační zmínka objevovalo už v kapitolách předchozích. Setkání s ním považuje Cristina za zásadní zlom ve svém životě. Jako většina ostatních postav však ani on nedostává v románu slovo, neboť jeho „existence“ je, stejně jako u některých dalších postav,

závislá na postavách ústředních. Iain ale i Gonzalo, Borja, Mikel, matka, otec... jsou totiž očividně postavami poněkud jiného charakteru než například Line, Gema, Antonio či Santiago. Zatímco ty první existují pouze jako součást „mysli“ (vzpomínky, myšlenky) některé z hlavních postav, ty druhé se prezentují jako do určité míry nezávislé subjekty s vlastním projevem. Zde tedy opět vyvstává otázka: co dělá postavu postavou? Její nezávislá existence, míra individualizace nebo její význam pro osnovu?⁶² Je třeba si uvědomit, že například postava Gemy se sice samostatně projevuje v dialogu, pro osnovu je však rozhodně mnohem méně významná než například postava Gonzala či Iaina či otce, přestože tyto dvě postavy zase naopak postrádají potřebnou míru nezávislosti. V kapitole N se objevuje i postava Iainovy bývalé přítelkyně Shiboin. Jedná se o postavu epizodní, neboť se v románu objevuje všehovšudy v této jediné kapitole. Od jiných epizodních postav se však odlišuje tím, že netvoří součást prostředí, nemá totiž za úkol dokreslovat děj, nýbrž je elementem odkrývajícím jednu ze skrytých vrstev hlavní postavy Cristiny Gaeny. Je prvkem způsobujícím určitou změnu v pohledu Cristiny na samu sebe a právě v tom spočívá její význam. Její uvedení do děje v polovině románu je momentem překvapení, a to jak pro postavu Cristiny, tak pro čtenáře. Tato dosud neznámá žena, o jejíž existenci neměla Cristina (ani čtenář) až dosud potuchy, přichází do hry jako blesk z čistého nebe, aby nemalou měrou (i když nepřímo) ovlivnila vývoj děje. Díky setkání s ní si Cristina uvědomí svou žárlivost, vlastnost o níž nevěděla či spíše si ji nechtěla

⁶² Viz pozn. č. 26 - výše uvedená citace ze studie Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*.

připustit a již hluboce pohrdá. Tomuto uvědomění nikterak nebrání ani fakt, že obraz Shiboin je vlastně pouze konstruktem Cristininy mysli, nikoliv onou skutečnou Shiboin „z masa a kostí“, dá-li se takto o postavě literárního díla vůbec hovořit. Shiboin sama se v ději vlastně vůbec neobjeví, vstupuje do něj pouze prostřednictvím dopisů adresovaných Iainovi a fotografií, jež Cristina objevila v jeho bytě. Fakt, že první známku existence Shiboin zaznamená Cristina díky dopisu náhodně nalezenému v knize *Othello*, samozřejmě není bez významu. Zmíněný titul známého Shakespearova dramatu zde funguje jako anticipační prvek odkazující k nepoznané emoci, již v sobě Cristina nečekaně objeví. Žárlivost je kromě toho i charakteristickou vlastností samotného Iaina a v neposlední řadě je to právě ona, co jejich vztah nakonec zcela zničí. Pro Cristinu je však v této tragédii i něco pozitivního. Najednou se dívá na situaci ze strany toho druhého (toho, kdo žárlí), což je pro ni naprosto nová zkušenost. Postupně si tedy poskládá obraz své sokyně nejen z toho, o čem se zmiňují či naopak nezmiňují její dopisy, „Las cartas hablaban mucho de amor y casi no mencionaban el sexo“(169), ale i ze stylu jejího písma či z toho, co vidí na fotografiích. Shiboin existuje vlastně jen v její představivosti, neboť nevíme, jaká skutečně je, víme pouze to, co si o ní Cristina myslí. Informace, které se o postavě Shiboin dozvídáme ji příliš neindividualizují, jsou to jen jakési nepříliš specifické črty rysů (je z bohaté rodiny, studovala farmacii v Dublinu, její rodiče žijí v Corku...). O jejím vnitřním životě se pak nedozvídáme prakticky nic. Fotografie nalezené v jedné z obálek jsou pak prostředkem k prezentaci rysů, které by z dopisů nemohly být zřejmé (barva

jejích vlasů, postava apod.) a odkrývají tak kontrast mezi Shiboin a Cristinou.

Era guapa. Y elegante, además. Aunque es fácil ser elegante cuando una puede permitirse el lujo de gastarse una fortuna en vestuario. Era exactamente el tipo de chica que yo había odiado en el colegio. Aquellas princesitas de buena familia católica que te miraban por encima del hombro porque tus zapatos no eran Castellanos ni tus polos Lacoste. Y lo peor de todo era que Shiboin escribía bien. No parecía nada tonta. Me pregunto si las cosas me habrían resultado más fáciles si ella se hubiera parecido más a mí, si no hubiera sido mi perfecta antítesis. La rubia espiritual versus la morena carnal. (169-170)

Když si Cristina uvědomí, že Iain Shiboin možná ještě stále miluje, propadne beznaději. Z fotografií je totiž zřejmé, že Shiboin je jejím pravým opakem, a proto v ní vznikají pochybnosti nejen o Iainově lásce k ní, ale i o její vlastní hodnotě. Má pocit, že je pro Iaina pouze jakousi náhražkou, kompenzací za vztah s Shiboin, již opustil kvůli nevěře, nikoliv proto, že by ji nemiloval. „¿Qué hubiera pasado si la virgen por la puta, porque ésta resultaba menos peligrosa“. (171) Toto poznání je pro Cristinu velmi bolestivé. Její sen o výjimečném vztahu, o tom, že Iain je „ten pravý“, vyvolený muž, s nímž by chtěla mít děti, se v mžiku rozpadne na kousky. Objevuje se zde rovněž motiv protikladu tradičního vnímání ženy v románech z dřívějších dob. Je jím černobíle vnímaná funkce ženské postavy v románu psaném mužem. Zmíněný jev nazývá autorka opozicí „panna“ (zde Shiboin) versus „děvka“ (zde Cristina) a je jedním z témat, jimž věnuje prostor rovněž ve

svých esejích. Velmi zřetelně lze tuto opozici vidět i v románu *O všem viditelném i neviditelném*, kde ji tvoří na jedné straně hlavní hrdinka románu Ruth („děvka“) a na straně druhé Juanova oficiální snoubenka Biotza („panna“). Obsahem motivu je i téma ženské sexuální svobody a existence odlišných etických měřítek pro posuzování sexuálních zkušeností mužů a žen. Kapitola L zobrazuje především Aninu depresi a její pocit ztracenosti a nepatřičnosti mezi lidmi. Tuto náladu otupělosti a pomalosti evokuje ve zmíněné kapitole i použití dlouhých, rozvláčných souvětí. „Líně“ působící text je oživen „akční scénou“ v supermarketu, která je však pouze Aninou představou, její touhou být odvážná a čelit světu.

El tiempo se irrumpe en mi cabeza, y por un momento dejo de ser esa niña grande que soy y me convierto en SuperAna, y me enfrento con una jauría de marujas a latazos, y pongo fuera de combate a la cajera de un certero golpe en el moño propinado por una lata de espárragos al natural. Pero yo no soy SuperAna, no soy más que la Anita de siempre y estoy cansada, inmensamente cansada [...] (137-138)

Je možné, že zmíněná scéna je předzvěstí Anina odvážného rozhodnutí, které přijde na konci románu. Následující kapitola LL se zabývá vznikem a vývojem vztahu mezi malou Cristinou a jejím o jedenáct let starším bratrancem Gonzalem, který pro ni objevil moderní hudbu a díky pozornosti, kterou jí věnoval (svým způsobem jí nahrazoval zmizelého otce), se pro ni stal v určité době jejího života nepostradatelným. Postava tohoto nadmíru přitažlivého muže (jeho jméno se poprvé objevilo v kapitole F v souvislosti s Rosinou láskou k němu) vstupuje

opět na scénu, a znovu se objeví ještě dvakrát - v závěru kapitoly W (anticipační zmínka) a zejména pak v kapitole X, kde se dozvíme celou pravdu o tom, jak Gonzalo malou Cristinu sexuálně zneužíval. Tím je jejich společný příběh uzavřen. V souvislosti s Gonzalovou krásou se v kapitole LL poprvé zmiňuje i postava Santiaga, nejsympatičtějšího barmana z Planety X, do něhož byla Cristina zamilovaná. Tato anticipační zmínka je první předzvěstí smutného příběhu Santiagovy smrti předávkováním, který se plně rozvine v kapitolách U a Y.

[...] era el camarero más mono del bar donde trabajo, ese espacio tecnificado y ciberchic que constituye el escenario de mis noches. Pero Santiago acabó muy mal, y no me gusta hablar de él porque me pongo triste. (141)

Tato postava není pro osnovu podle mého názoru nezbytná. Její příběh totiž s hlavní dějovou linií přímo nesouvisí. Slouží však autorce jako prostředek pro zobrazení tragických důsledků drogové závislosti a pro dokreslení Cristinina zázemí - prostředí, v němž se pohybuje. Šokující zkušenost se Santiagovou smrtí je i jedním z důvodů, proč se Cristina tolik připoutá k Iainovi.

Una quincena exacta después de aquello conocí a Iain, y me aferré desesperadamente a él como el náufrago a su tablón, porque no quería ahogarme en aquel océano turbulento en que Line y yo navegábamos. (293)

Drogová závislost v různých formách představuje důležité jednotící téma prolínající celým románem. Syntetické drogy, ať

už legální (antidepresiva, hypnotika...) či nelegální (extáze, heroin...), hrají totiž významnou roli v životě mnoha postav nejen tohoto, ale i dalších autorčiných románů. Domnívám se, že autorka vnímá tuto problematiku jako nedílnou součást městského koloritu a života v moderní, konzumní, na úspěch orientované společnosti. Drogy jsou pro postavy jejích románů prostředkem, který jim na jedné straně pomáhá v tomto náročném světě přežít, ale současně je i ničící. Autorka s oblibou zobrazuje ve svých knihách postavy závislé na legálních drogách (na lécích), aby ukázala, že drogová závislost není jen záležitostí známých tvrdých drog, jako je heroin, a že se zdaleka netýká jen pouličních narkomanů. V románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* se toto téma rozvíjí v kapitole V. Se svou nenadále vzniklou závislostí na lécích se zde potýká nestarší sestra Ana.

Las pastillas para dormir son redondas, pequeñas y azules, y las pastillas para despertarse son blancas y más pequeñas aún, y las pastillas para mantenerse feliz son cápsulas blancas y verdes, y hay otras cápsulas rojas que quitan todos los dolores, y unas pastillas blancas que hacen desaparecer la ansiedad. Las llevo todas en el bolso, dentro de una caja de caramelos de violeta, donormiles, diacepanes, nolotiles, lexatines, y se han convertido en mi kit de salvamento, en mi fetiche, porque sé que nada serio puede pasarme mientras las tenga a mano. (267)

S postavou Santiaga úzce souvisí postava Cristininy nejlepší kamarádky Line, která je vlastně nepřímou příčinou jeho smrti. Skrze ni také ztvárňuje autorka problém mentální anorexie⁶³ a v

⁶³ Více viz podkapitola „Tělo postavy“.

neposlední řadě doplňuje Line postavu Cristiny, jako její kontrastní opozice.⁶⁴ Cristina je tmavovlasá, zatímco Line je blondýnka; Cristina má intelektuální zájmy, zatímco Line je poněkud přízemní. „Entre nosotras, Line es de las que para leer un libro tiene que ir siguiendo las líneas con el dedo índice.“ (115) Jakožto kompoziční prvek spojuje postava Line kapitoly I, N, S, U a V a svým specifickým jazykovým projevem se podílí rovněž na celkovém vyznění humorných dialogů (kap. I a S). V kapitolách M a P vypráví Rosa o svém prvním erotickém zážitku a o několika málo mužích, s nimiž měla sexuální vztahy. Kapitola Ň nás prostřednictvím pohledu vypravěčky Any seznamuje s Cristininými psychickými problémy, užíváním drog a jejím pokusem vzít si život (podřeže si žíly). Motiv nezvladatelné psychické bolesti, která vyústí v pokus o sebevraždu se objevuje i v dalších autorčiných románech (v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* se hlavní hrdinka rovněž pokusí o sebevraždu tímto způsobem, v románu *O všem viditelném a neviditelném* se zase hlavní hrdinka předávákuje léky...). Nejkratší kapitola Q je psána stručným, heslovitým způsobem, pomocí krátkých, významově nezávislých vět řazených za sebou. Tento seznam, který tvoří jména mileneckých dvojic ze slavných literárních děl a činů, které ve jménu své lásky vykonali, nazývá Cristina „apuntes para mi tesis“. (198) Poslední věta anticipuje scénu z kapitoly W, kde se Cristina zmiňuje o tom, jak jí Iain daroval z lásky svou nejoblíbenější, sběratelsky velmi cennou, desku. Následující kapitola R je podle mého názoru jednou z nejvýznamějších kapitol v celém díle, neboť otevírá příběh Any a jejího tajemství a stává se tak klíčem k pochopení této postavy a její

⁶⁴ Více viz podkapitola „Oděv postavy“.

nynější situace. Objasňuje motivy Anina chování a současně i původ její deprese. Linie vyprávění se ze současnosti záhy přesouvá do dávné minulosti, do období Aniny puberty, kdy v přímořském letovisku, kam jezdili s rodinou na prázdniny, poznala Antonia a bláznivě se do něj zamilovala. Ana popisuje vývoj vztahu s Antoniem a naivní, dětsky bezelstný přístup, s nímž ke zmíněnému vztahu přistupovala. O to tvrdší pro ni bylo procitnutí do reality, když ji její zidealizovaný Antonio, ke kterému tolik vzhlížela, odvezl v opilosti na odlehlé místo a tam ji násilím připravil o panenství. Antoniův čin Anu navždy změní. „Antes de que Antonio pasara por mí, yo había sido una persona, y después de aquello me convertí en otra totalmente diferente.“ (220) Nejvíce však Anu raní Antoniova následná lhostejnost vůči ní. Cítí se zneuctěná a ponížená a je přesvědčena, že to, co se stalo, je její vina. Všechny její příští skutky směřují k tomu, aby Antoniovi i všem ostatním (ale především sama sobě) dokázala, že za něco stojí, a že si zaslouží všechno, co získala (dokonalé manželství, krásný a luxusně vybavený dům...).

[...] Antonio me había tratado como una puta y yo había organizado toda mi vida para demostrarle a él, al mundo y a mí misma que no lo era. (226)

Když jí pak jednoho dne kamarádka oznámí, že Antonia našli předávkovaného na místě, kde ji před lety znásilnil, Aně se najednou zhroutí celý svět. Její pomsta totiž pozbývá smyslu, už není komu co dokazovat a ona najednou zjišťuje, že neví, co se životem.

No ha merecido la pena esforzarme en demostrar que soy una buena chica. Antonio se ha muerto y no me importa. Borja está vivo y no me importa. Lo único que importaba, lo único que ha importado siempre, era limpiar una mancha. Pero eso tampoco importa ya. Al fin y al cabo, la limpieza ya no me obsesiona.

Anita organizó una revancha de opereta y Ana duerme ahora con un extraño, confinada en una casa que ha demostrado no necesitarla, recluida en un calabozo que ella misma ha decorado. Y yo me siento vacía como una mujer burbuja. (227)

Postava Antonia je pro vývoj děje (syžetový pohyb) významná zejména tím, že zásadním způsobem ovlivnila vývoj Anina života. Epizoda, v níž se postava Antonia poprvé objeví, se totiž vyvine nečekaným způsobem a znamená z hlediska čtenáře zásadní zvrat v pohledu Anino předchozí chování a jednání. Teprve nyní čtenář zjišťuje, co podmiňuje a zdůvodňuje její minulé činy a stav deprese, v němž se nachází. Koho by napadlo, že v životě takové „svěťce“ jakou je Ana, hraje naprosto zásadní úlohu tak krutá zkušenost? Postava Any nás však překvapí ještě jednou, když se nečekaně rozhodne vzít život do vlastních rukou a oznámí Borjovi, že se chce rozvést. Skutečnost, že právě ona, ta nevýrazná a sebelítostivá žena, je první ze sester, která učiní zásadní rozhodnutí změnit směr svého frustrujícího života a přistoupí k činům, je podle mého názoru pro čtenáře nečekaným překvapením. Postava Any, která se tedy zpočátku jeví jako nejméně významná a zajímavá, v druhé polovině románu naprosto změní tvář, aby se nakonec stala hybatelem událostí, které povedou ke změně k lepšímu. Kromě toho svojí písní-zprávou mimoděk přiměje Rosu (tajemství anonymního volajícího je odhaleno v kapitole V),

aby konečně opustila ubíjející práci a vydala se hledat nové, více uspokojující způsoby bytí.

Postava a jazyk

V předchozí kapitole jsem se pokusila nastínit, jakou roli hrají postavy románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* v rámci syžetu. Nyní bych chtěla věnovat pozornost jejich propojení s jazykovou vrstvou díla. V souvislosti s tímto tématem před námi vyvstávají dvě základní otázky. Za prvé, jakým způsobem, tedy v tomto případě „jakými slovy“, je postava v textu prezenována? Jaká slova autor používá pro uvádění motivů souvisejících s postavou? (Tuto první otázku se snažím zodpovědět především v kapitole věnované charakteristice). A za druhé, jak se v textu projevují postavy samy? Neboli jaká slova vkládá autor do jejich „úst“? Co je na jejich projevu specifického? Liší se projev konkrétní postavy od projevu postav ostatních? A pokud ano, čím? Řeč postavy stejně jako ostatní motivy, které ji charakterizují, vypovídá hodně o její úloze, významu a smyslu v kontextu díla. Projevuje se postava hodně nebo naopak málo? V jakých situacích se projevuje? Jak se to co říká (tedy jak komunikuje s ostatními postavami), shoduje s tím, jaká je „uvniř“? Jaký pohled na skutečnost vyjadřuje autor prostřednictvím mluvy této postavy? Způsob, jakým se postava vyjadřuje obvykle souvisí s jejími ostatními rysy a okolnostmi, které ji podmiňují (například s jejím zevnějškem, profesí, sociálním zařazením, historickým obdobím k němuž náleží apod.). Její projev však může být i v rozporu s těmito okolnostmi. Je-li tomu tak, mělo by být z kontextu díla zjevné, že jde o autorský záměr. Tím

může být například komické, ironické či groteskní vyznění postavy. Jak už jsem uvedla v kapitole o struktuře, vyznačuje se román *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* tím, že hlavní postavy jsou současně vypravěčkami. Proto lze zkoumat jejich specifické jazykové projevy nejen prostřednictvím dialogu, ale i skrze jejich vyprávěcí styl.

[...] v moderní próze se uplatňuje tendence k zrušení opozice pásma vypravěče a pásma postavy, a to prostřednictvím moderních kontextových postupů [...]⁶⁵

Obecně lze říci, že autorčin rukopis je charakteristický jejím humorně-satirickým přístupem k látce. Tato poloha se asi nejvýrazněji projevuje v románu *Vyrovnaný zázrak*, přestože má svoje pevné místo ve všech autorčiných románech. Tento způsob uchopení témat jí umožňuje vytvářet si určitý odstup při zobrazování vážných témat, která si vybírá (nezaměstnanost, drogová závislost, prázdnota života, neschopnost komunikace...). Její přístup k látce obecně však není jednostranný. Ne všechna témata, nebo alepoň ne vždycky, pojímá autorka tímto způsobem a v jejím díle existují i pasáže, kde se snaží zobrazovanou skutečnost zobrazovat syrově realisticky (například scéna Anina znásilnění, násilí otce vůči matce). Co se týká specifík slovní zásoby, je její románová tvorba charakteristická například zařazením profesionalismů. Často se jedná o lékařské termíny, které některá vyprávějící postava v textu vysvětluje. Domnívám se však, že toto vysvětlování je v mnoha případech nadbytečné, a z mého pohledu působí dojmem, že autorka podceňuje čtenářovu

⁶⁵ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 563.

inteligenci. V textu se například popisují projevy zvýšené hladiny testosteronu, což je pochopitelné, protože to má zjevnou souvislost s jednou z typických vlastností hlavní postavy. Některé další pasáže tohoto druhu na mě však působí dojmem, jakoby se autorka vychloubala svými znalostmi, což podle mého názoru celkovému vyznění textu spíše škodí. Nejvíce takových pasáží obsahuje patrně román *Vyrovnaný zázrak*. Poměrně hodně jich však nalezneme i v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, jak je zřejmé z následujících ukázek, které charakterizují projev postavy Cristiny a patrně mají poukazovat na její vysokoškolské vzdělání a všeobecný přehled. Naprostou klasikou je v autorčině díle uvádění názvů hudebních stylů⁶⁶ (zde v kapitole I, kde postava Gemy vysvětluje výrazy typu „hardcore techno“, „ambient“, „jungle“ aj.).

La doctora decidió que el problema se llamaba „endometriosis“, que es como una masa de células muertas, o ligo así, que se acumulan en el endometrio y lo bloquean. (24)

El médico le explicó que todo era un problema de recaptación de serotonina. Esto es, que a mi hermana le falla la sustancia que funciona como neurotransmisor entre las células del cerebro. (26)

Podobný postup používá autorka i v případě jazykového projevu její sestry Rosy, neboť jde rovněž o vzdělanou ženu. V souvislosti s celkovým vyzněním této postavy (vysoce inteligentní, strohá, organizovaná...), s jejím vzděláním (exaktní vědy) a profesí jsou použité odborné termíny spíše technického či ekonomického charakteru. Vkládané pasáže prolínající

⁶⁶ Více viz podkapitola „Spojení postavy s hudbou“.

kapitolami, které Rosa vypráví, podporují kýžený dojem, že tato postava žije v zajetí striktního osobního řádu, v němž není místo pro improvizaci, uvolnění a recesi.

Palabras que me definen. Equilibrio tecnológico. Correo electrónico. Memoria Ram. Balances. Presupuestos. Informes por triplicado. Curvas de campana. Capital riesgo. Mínimo amortizable. Comité de dirección. Plan de crecimiento. Inyección de capital. Versión alfa. Fase beta. Proyectos. Equipos. Multimedia. Liderazgo. (191)

Zde se projevuje i další prvek, jenž autorka zařazuje do textu poměrně hojně. Tím jsou výčty, řazení slov či krátkých vět. Následující ukázka pochází z kapitoly vyprávěné Anou. Ta velmi detailně popisuje obsah svého nákupního košíku během čekání ve frontě v supermarketu. Technika volného řazení pojmů zde navozuje dojem unylosti, pomalého plynutí času, které je v souladu s Aninou depresivní náladou i jejím rozvláčným vyjadřováním.⁶⁷ „La vida en general es como la cola de un supermercado: lenta, incómoda y llena de gente insoportable.“ (134) Kromě toho skrze výčet produktů, které Ana kupuje, vyjadřuje autorka její charakteristiku (ekologické výrobky, light výrobky bez cukru, úsporná balení...). Stejně jako u popisu Anina bytu se i zde klade důraz na kvalitu a značky.

La cajera con el moño bastante alborotado ya y un humor de perros, intenta pasar los artículos por el lector electrónico de la caja: cerveza para Borja, coca cola light para mí, Casera cola sin cafeína para el niño, detergente saquito Eco (envase más

⁶⁷ Aniným jazykovým projevem se zabývám v následující podkapitole „Opakování a kontrast“.

ecológico, producto más natural), bayeta gigante suave Cinderella, Scotch Brite Fibra Verde con esponja (3*2 precio especial), fregasuelos Brillax, latas (melocotón familiar en almíbar Babmoleo, champiñones Cidados, espárragos de Navarra al natural Iñaqui, guisantes Gigante Verde, huevas de lumpo Captain Sea, atún claro Calvo pack de tres latas) [...]
(135-136)

K aurorčině stylu patří rovněž poměrně časté použití neologismů, a to především výrazů s původem v angličtině, které nezřídka bývají v textu uvedeny kurzívou (*peep show*, *squat*, *Pussycat Girl*, *chef*⁶⁸). Často se jedná o názvy anglických písní či krátké úryvky z nich. Domnívám se, že použití těchto výrazů má kromě evidentního ozvláštnění jazykové složky díla, několik dalších důvodů. Slova tohoto druhu působí moderním dojmem, to znamená odkazují na fakt, že postavy románu jsou mladé ženy žijící v moderní kosmopolitní a globalizované společnosti, kde se, především díky internetové komunikaci, mísí kulturní vlivy. To má samozřejmě zásadní vliv i na vývoj jazyka (prolínání anglicismů do ostatních jazyků je ostatně patrné všude na světě). Navíc se může jednat o učitý autobiografický prvek odkazující na autorčin pobyt ve skotském Aberdeenu, a to zejména v jejím druhém románu, který se zčásti odehrává právě ve Skotsku. V románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* je důvodem pro užití anglicismů mimo jiné i fakt, že hlavní hrdinka Cristina studuje anglickou filologii a rovněž její milenec Iain pochází z Anglie. Cristinin projev je rovněž specifický použitím slangových výrazů. Působí nevázaným dojmem a vhodně doplňuje její

⁶⁸ Uvedené výrazy se objevují v románu *Beatriz y los cuerpos celestes*.

image mladé, nespoutané bohémky, jež vyrostla v prostředí techno kultury a extáze. Její jazykový projev se vyznačuje téměř všudypřítomným humorně-sarkastickým naladěním a použitím hovorových a slangových výrazů, což ho zásadně odlišuje od jazyka jejích sester. Z tohoto hlediska je rozhodně nejzajímavější postavou románu. Její projev je obvykle živý, vtipný, dynamický a má spád. Takto například Cristina charakterizuje svůj vlastní život v předposlední kapitole románu:

Durante los últimos cinco años mi vida no ha seguido un rumbo fijo. Yendo de nada a nada, sin patrón ni destino, sin refugio ni brújula. A la deriva. Empeñada en la inútil huida de mí misma, en busca de un lugar donde caerme viva. Bebiendo cubalibres y fumando chinos y tragando éxtasis y sirviendo copas y besando labios y chupando pollas y aprobando exámenes y redactando trabajos y leyendo libros y escribiendo poesías, por lo general bastante malas, todo hay que reconocerlo. Politoxicómana confesa y pendón vocacional.[...] He probado todas las drogas disponibles y me he acostado con todos los hombres más o menos presentables que se me ponían a tiro. Me lo he pasado bien, en suma. O quizá lo he pasado fatal. (285)

Ve svém projevu používá ovšem i zajímavá přirovnání a metafory (zejména v erotických scénách, kterých je v románu nespočet, tíhne vyprávění k poetizaci).

Todo resultaba dulce, caliente, pegajoso. Saboreaba en la boca delicias al fondant. Bombones de deseo fundidos a cien grados. (130)

Lo sentía sobre mí, esforzado escalador inútilmente empeñado en llegar a mi cima. (14)

Slangové výrazy, které se objevují v řeči této postavy, nezřídka pocházejí z oblasti drogové scény (jaco, chute, toda la parafernalia de yonki, pastillero, meterse un pico, colgado, ir puesto, pillar el jaco, el subidón que llevo, camello, trapichear, hacer la calle, palo aj.). Využití výrazů drogového slangu je ještě patrnější v autorčině následujícím románu, odkud pochází následující úkázka. Uvádím ji zde zvláště proto, že velmi dobře ilustruje specifické výrazivo zmíněného prostředí.

Tus explicaciones son confusas y además están plagadas de términos que el psiquiatra no entiende: Coco es un „macarra reciclado“ que se las da de pijo y se dedica al „trapicheo“ a „tangar“, y Mónica una „pija reciclada“ por mucho que se las dé de „indie“ y de „undergrunge“, y empiezas a estar harta de que Mónica y Coco no conciban la diversión si no van „puestos“, y hay un tío en la Metralleta al que parece que le gustas y Mónica
Tus explicaciones son confusas y además están plagadas de términos que el psiquiatra no entiende: Coco es un „macarra reciclado“ que se las da de pijo y se dedica al „trapicheo“ a „tangar“, y Mónica una „pija reciclada“ por mucho que se las dé de „indie“ y de „undergrunge“, y empiezas a estar harta de que Mónica y Coco no conciban la diversión si no van „puestos“, y hay un tío en la Metralleta al que parece que le gustas y Mónica dice que es un „estupa“, pero tú opinas que lo que le pasa es que es un yuppie con un „cuelgue sideral“... Intentas explicarle que

te encuentras cada día peor, física y mentalmente, pero el doctor no te entiende cuando le hablas del „bajón de las pilulas“.⁶⁹

Pro Cristinu promluvu jsou dále typické nejrůznější hovorové výrazy včetně vulgarismů (macabra, redicho, mollera, chusma, flechazo, bollera, me encoñé, me cago en la hostia, follar, polvo, polla, sueldo de mierda, puñetero éxtasis de los cojones, cerdo paternalista aj.). Následující úryvek je klasickou ukázkou jejího jadrného vyjadřování:

Los sábados por la noche estaba tan harta que me ponía los vaqueros y salía a la desesperada, a ponerme hasta las cejas de cubatas y rayas para olvidarme de la mierda de vida que llevaba, y aquel año me agarré las peores cogorzas que me haya agarrado en todos los días de mi vida, y me follaba a cualquier cosa, de verdad, a cualquier cosa, a cualquier elemento que se me pusiera a tiro a partir de las seis de la mañana, que era aproximadamente el momento en que mi estado ético había alcanzado el nivel en que lo mismo me daba un ejecutivo de la Sony que un estibador de Mercamadrid. (37)

Kromě toho je její řeč specifická přítomností nejrůznějších humorných slovních hříček a vtipných komentářů:

Así que llamaron al médico de cabecera, que cabeceó un rato delante de mi hermana y después se encerró en una habitación con ella, y que cuando salió de la habitación les dió el número del psiquiatra privado [...] (302)

⁶⁹ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 168.

En la pantalla, dos chicas repintadas de peinados imposibles se pegan berridos la una a la otra con asiento venesolano. (90)

Al fin y al cabo, Jesús había cogido sus bártulos y se había marchado a correr mundo, recopilando discípulos aquí y allá, multiplicando panes y peces, resucitando a muertos, sanando enfermos, caminando por aguas, convirtiendo a centuriones y animando banquetes. Pero la Virgen ¿qué había hecho la Virgen con su vida? (19)

A konečně i přítomností výrazů odrážejících autorčiny feministické ideje. Obvykle to bývají různé hříčky se slovy, která se normálně objevují pouze v mužském rodě. Typickým příkladem takového výrazu je například slovo Diosa, kterým autorka s oblibou nahrazuje slovo Dios v některých obvyklých slovních spojeních (¡por amor de Diosa!).

La mañana del día que habíamos fijado para la visita me la pasé casi entera delante del armario estrujándome el cerebro para encontrar algo que ponerme, como me orurre siempre que quedo con un miembro (¿debería decir miembra?, ¿mi hembra?) de mi familia [...] (303)

No tengo ovarios para ser tan directa. (90)

Madrid, desde lejos, parecía la Estrella de la Muerte. Darth Vader, pensé, aquí llegan tus guerreras, ábrenos la puerta. (315)

Jazykový projev Rosy a Any je oproti projevu Cristiny mnohem spisovnější a je oprostěn veškerých slangových či vulgárních výrazů. Je například velmi zajímavé porovnat, jak

užívají tyto tři postavy některých výrazů z erotické oblasti, které mají sice stejný význam, ale poněkud odlišné expresivní zabarvení. Tam kde Cristina použije výraz „tetas“, Rosa řekne „pechos“ a Ana „senos“; tam kde Cristina použije výraz „polla“, Rosa použije „falo“ a Ana „sexo“ nebo „miembro“. Ve scéně se znásilněním užívá Ana dokonce eufemismu „su cosa“. Cristina řekne „matarse a pajas“, zatímco Ana „mastrurbar“. Cristina „coño“, Ana „el agujero“ a tam, kde Cristina použije „follar“ Ana se oklikou vyhne nutnosti zmíněnou aktivitu jakkoli pojmenovat: „Siempre temí que Borja notara que yo no era virgen, pero cuando llegó el momento ni siquiera mencionó el tema“. (211) Myslím si, že z uvedených příkladů je rozdíl ve vyjadřování hlavních postav naprosto zřejmý. Jazykový projev postavy Line je specifický určitou naivitou a užíváním nejrozumnějších vtipných replik a slovních obrátů. Podobně jako v projevu Cristiny se i v její řeči objevuje spousta nespisovných a slangových výrazů včetně vulgarismů. Poněkud drsné vyjadřování této postavy ostře kontrastuje s její dětsky nevinnou vizáží i oděvem. Aby autorka ještě více podtrhla nekultivovanost její řeči, jsou některá slova této postavy v textu dokonce zdůrazněna znásobením volálů (¿Quéeeee?; ¡Menudo coñaaazo de tío...!; ¡me daba un maaal rollo!; Hay algunos que se ponen de un pesaaado con eso...). Specifickou mluvou se projevují i postavy dam nakupující v supermarketu (scéna v kapitole L), jejichž obhroublý fyzický vzhled a jemu odpovídající mluvený projev, vytvářejí kontrast ke vzhledu a projevu drobné a citlivé postavy Any.⁷⁰ Co se týká ostatních postav románu, lze konstatovat, že prostor k vlastnímu projevu dostane málokterá z nich, protože dialogické pasáže se zde

⁷⁰ Více v podkapitole „Oděv postavy“.

vyskytují zřídka, a pokud ano, ve většině případů se jich účastní pouze hlavní postavy případně postava Line a Gemy. V jazykovém projevu postavy Antonia či několika epizodních postav, které se dialogů účastní, jsem však nenalezla žádné příliš specifické prvky, které bych mohla v této práci vyzdvihnout. Kromě toho by bylo možné zařadit do této kapitoly i pojednání o jménu postavy, neboť i to se projevuje na úrovni jazykové složky románu. Rozhodla jsem se však zařadit jej až do části věnované charakteristice, protože se domnívám, že stejně jako tělo či oděv postavy, s ní úzce souvisí.

Opakování a kontrast

V závěrečné části kapitoly o vztahu mezi postavou a jazykem bych se ráda zaměřila na jeden z prostředků charakteristických pro autorčin rukopis, kterým je technika zdvojování či opakování. Tento princip, který používá ve svých románech velmi často, uplatňuje jak na úrovni syžetu - opakováním podobných či analogických motivů (tzv. tematický paralelismus - v tomto románu např. téma drogové závislosti v několika různých obměnách) tak na úrovni jazykové - opakování identických či podobných syntaktických konstrukcí (syntaktický paralelismus) či vyšších strukturních celků, než jsou věty (kompoziční paralelismus). Často se jedná o určitá slova, sousloví či kratší věty, které se v textu objevují ve stejné nebo lehce pozměněné podobě dvakrát případně několikrát, nebo může jít o použití analogických motivů s odlišným obsahem, které ovšem evidentně na sebe navzájem odkazují. Například v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* nalezneme

takových opakovaných motivů hned několik. Jedním z nich je například následující věta.

No intentes enterrar el dolor: se extenderá a través de la tierra, bajo tus pies; se filtrará en el agua que hayas de beber y te envenenará la sangre.⁷¹

Tímto motivem začíná druhá část románu nazvaná „La ciudad en ruinas“, a podruhé se objevuje v závěrečné části románu. Je to věta, kterou můžeme považovat za leitmotiv zmíněného románu, neboť nejenže s objevuje opakovaně, ale současně shrnuje i jeho hlavní myšlenku - přežití, vyrovnání se s minulostí a s bolestí, která nás poznamenala. Dalším motivem vystihujícím základní smysl tohoto díla je následující věta, která se rovněž vyskytuje v textu dvakrát: [...] „allá donde vayas llevarás la ciudad contigo.“

Poprvé se s ní setkáme na začátku románu a podruhé na jeho konci, a stejně jako prvně citovaná pasáž vyjadřuje myšlenku, že tomu, co máme v sobě, nelze uniknout. Vyprávění hlavní postavy Beatriz, zde přechází do druhé osoby, jako by mluvila sama k sobě, či jako by se tu na okamžik vynořila autorská řeč a smísila se s řečí postavy - vypravěče. Beatriz však vzápětí přiznává, že myšlenka, kterou právě vyřkla, je převzatá, jedná se tedy vlastně o citaci.

A tu alrededor se alzarán las mismas ruinas de tu vida, porque *allá donde vayas llevarás la ciudad contigo*. No hay tierra nueva ni mar nuevo, la vida que has malogrado malograda

71 Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 19.

queda en cualquier parte del mundo. Tengo veintidós años, y hablo por boca de otros.⁷²

Allá donde vayas llevarás la ciudad contigo. Puede que sea calurosa y brillante, puede que sea húmeda y oscura, pero en el fondo es siempre la misma, un minúsculo puntito dentro de otro puntito minúsculo habitado por seres imperceptibles, versiones de un mismo modelo, infinitas re combinaciones de unos cuantos elementos químicos.⁷³

Funguje tedy jako kompoziční prvek otevírající a uzavírající příběh, respektive jeho jádro, které se nalézají ve druhé a třetí části románu, zatímco jeho první a čtvrtou část bychom mohli považovat za rámec ohraničující vlastní příběh. Stejně tak samotný titul románu má v textu hned několik takových „ozvěn“ a podle mého názoru je to titul záměrně dvojsmyslný. Pod označením „cuerpos celestes“ si totiž můžeme představit na jedné straně „nebeská tělesa“ (planety, hvězdy), mezi nimiž působí nejrůznější síly a jež se navzájem ovlivňují, současně však lze toto sousloví přeložit i jako „nebeská těla“ (nebesky krásná, úžasná), z čehož lze usoudit, že název románu odkazuje jak ke složitosti vztahů mezi lidmi (včetně sexuální přitažlivosti), tak k tělesnosti, sexualitě a smyslnosti. Obě tyto roviny jsou uvnitř románu bohatě rozvinuty. Mimoto se zde nachází nespočet metafor a přirovnání odkazujících k vesmírným jevům, stejně jako se zdůrazňuje analogie mezi strukturou a fungováním lidského těla a strukturou a fungováním vesmíru. Je to román o potřebě lásky a o hledání vlastního místa a vlastní individuality v síti vztahů, ať už

⁷² Tamtéž, s. 19.

⁷³ Tamtéž, s. 183.

citových, nebo sexuálních. V následujících ukázkách jsou tyto dvě různé polohy významu názvu románu dobře patrné.

Al entrar pensé que quizá me había equivocado. Montones de chicas revoloteaban por la pista estrellándose las unas contra las otras, igual que los *cuerpos celestes* – los asteroides, las estrellas, los planetas – colisionan a veces en el espacio.⁷⁴

Si pienso en Mónica y en su *cuerpo celeste* imagino enormes telescopios capaces de acercarnos a estrellas lejanísimas, galaxias que se expanden hasta el infinito, materia brillante, fuentes de luz y radiación, supernovas y asteroides en perpetua ignición que albergan en su interior inmensos hornos nucleares.⁷⁵

Co se týká románu *O všem viditelném a neviditelném*, technika zdvojování se tu objevuje například v abstraktním obrazu ženy - stromu (hlavní hrdinka Ruth Swanson), který je umístěn na začátku a na konci románu. Dále opakovaný motiv klesání a stoupání, vyjádřený několika za sebou řazenými slovy „bajando“ a „subiendo“, jež mají evokovat přechody mezi Ruthiným vědomím a bezvědomím (Ruth v nemocnici). Jednotlivá slova jsou rovněž odlišena graficky - zmenšují se nebo se naopak zvětšují a jsou řazena šikmo pod sebe jako klesající či stoupající linie. Grafické znázornění tak napomáhá ilustrovat, jak se Ruth pozvolna probouzí k vědomí či naopak vědomí ztrácí.

⁷⁴ Tamtéž, s. 25.

⁷⁵ Tamtéž, s. 13.

Ruth quiere volver a ser árbol bajando bajando bajando bajando
bajando bajando

Bajando

Bajando

Bajando

Bajando

[...] Así por mucho que una quiera, resulta imposible dormir,
permanecer en el mundo de lo invisible, y no queda más
remedio que volver a subir y subir y seguir subiendo subiendo

Subiendo

Subiendo

Subiendo

Subiendo ⁷⁶

V románu *Vyrovnaný zázrak* můžeme za tematický paralelismus pokládat například různé varianty tématu mateřství. Dochází zde však i k reduplikaci postav, které nazývám pro potřeby této práce „Las Sonias“.⁷⁷ Nyní se podívejme, jak se zdvojování projevuje v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, jenž je hlavním předmětem této práce. Druhá kapitola románu (B de bajón), jedna z nejkratších, které zde nalezneme, je stručným vylíčením Cristinina přátelství a první dětské lásky s chlapcem Mikelem. V určitém smyslu pak vytváří kontrast ke kapitole první, začínající popisem Cristinina frustrujícího sexuálního zážitku s cizím mužem, ke kterému nemá žádný vztah. Nevinná, dětská, platonická láska proti odcizení anonymního sexuálního styku bez lásky. Už v prvních kapitolách románu se tudíž setkáváme s využitím techniky kontrastu, který se stává

⁷⁶ Etxebarria, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2003, s. 20.

⁷⁷ Více viz podkapitola „Jméno postavy“.

společně s opakováním asi nejnápadnějším kompozičním principem uplatňovaným autorkou v její tvorbě. Myslím, že lze dokonce říci, že celý tento román je na zmíněném principu založen, neboť co jiného vytvářejí sestry Gaenovy jedna vůči druhé než kontrastní opozice? Jak hlavní postavy, tak jejich životní styl jsou záměrně vylíčeny jako kontrastní, aby se nakonec tyto zdánlivé protiklady setřely a daly tak prostor pro nové vidění jejich vzájemného vztahu. Retrospektivní vyprávění druhé kapitoly románu je zasazeno do prostředí přímořského letoviska Donosti, kam Cristinina rodina jezdívala dříve na prázdniny, důležité místo, které se pojí se třemi významnými mužskými postavami v jejím životě: otcem, bratrancem Gonzalem a milencem Iainem. Postava Mikela je zde pouze jakousi mlhavou vzpomínkou, nemá v románu větší význam a je víceméně epizodní. Na začátku kapitoly se objevuje motiv dětské hry se slovy evokující radost, bezstarostnost, šťastné období dětství.

Nuestras diversiones no eran nada de otro mundo. Discutíamos sobre si a los caracoles había que llamarlos bígaros, magurios o carraquelas, y si los cangrejos se llamaban txangurros o carramarros. (30)

A tentýž motiv kapitolu opět uzavírá, ovšem se značně odlišným, skeptickým naladěním, když se Cristina vrací ze vzpomínek do současnosti a uvědomuje si svůj stesk po Iainovi a beznaděj, kterou v ní tento ztracený vztah zanechal.

Y eso es porque los cangrejos, o los txangurros, o los carramarros, o como se quiera llamarlos, e atreven a lanzarse de cabeza a través de grietas entre las rocas, de simas cuya

longitud equivale a cientos de veces el tamaño de sus cuerpos.
Sólo los cangrejos. (32)

Tento zdvojený motiv zde plní kompoziční funkci ohraničení retrospektivního vyprávění a spojuje tak začátek a konec vyprávění v koherentní celek. Současně napomáhá k vytvářrní kontrastních opozic: dětství a dospělost, minulost a současnost, bezstarostnost a strach. Opakování, prolínající celým románem, obvykle funguje jako scelující princip uvnitř jednotlivých kapitol, ale má význam i jako pojítka některých vzdálenějších částí textu. Již dříve jsem se zmínila o „vsuvkách“ v podobě různých „rad z knih“, kterými je vyprávění prokládáno. Tento postup fungující jako strukturující princip uvnitř části textu ohraničené začátkem a koncem kapitoly, se objevuje například v již zmíněné kapitole F (de frustrada) a opět se vrací v kapitole T (de triunfadores), přičemž v obou těchto kapitolách je vypravěčkou Rosa. Jádrem první z nich je vyprávění o dětství, rodině a zejména Rosině neopětované lásce k bratranci Gonzalovi. Ve druhé nás pak Rosa seznamuje se svými současnými pocity prázdnoty a osamění, když přemýšlí, zda má smysl, aby udělala oslavu svých třicátých narozenin. Nakonec však místo toho podniká cestu do Fuengirolly, kde jako dítě trávil s rodinou prázdniny. Eroticky laděná scéna, kdy Rosa vstupuje do vln moře a přemýšlí o sebevraždě, je zřejmým odkazem na smrt Virginie Woolfové⁷⁸ (jejíž jméno je zde dokonce zmíněno). A jejímž románem *Paní Delowayová* je zjevně inspirována první část této kapitoly. V kapitole M (de melancolía y mustia), kde je vypravěčkou opět Rosa, se objevuje obdobný postup, avšak s poněkud odlišným účinkem.

⁷⁸ Více viz podkapitola „Tělo postavy“.

V tomto případě se totiž jedná o prvek vytvářející nejen rytmus textový, ale i „zvukový“, neboť jde o vkládání zcela identických pasáží. Líčení prvního erotického zážitku dvanáctileté Rosy a její tehdejší absolutní nepoučenosti v otázkách lidské sexuality, je proloženo opakovaným zařazením motivu její první podprsenky⁷⁹, který má být patrně symbolem přerodu dívky v ženu, a několikeré opakování zcela identických vět vytváří v této části textu jakýsi refrén.

Recién cumplidos los doce años, la Valkiria me compró mi primer sujetador. Marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón. Me venía un poco grande y fue necesario ajustarlo. Fui la primera de mi clase en usar sujetador. (148)

¿Por qué yo, a los doce años y siete meses, me dejé magrear impunemente los senos pequeños comprimidos dentro de mi sujetador marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón, que me venía grande y hubo que ajustar, por un adolescente granujiento con pelusilla sobre el labio inferior? (152)

Pasáž, v níž se zmíněné souvětí opakuje poprvé, je však současně také důležitou otázkou, kterou Rosa pokládá sama sobě, „*proč* si to nechala líbit“? Následujících devět odstavců textu je potom odpovědí na tuto otázku, každý z nich totiž začíná „*protože*...“ (opět se zde tedy objevuje opakování), přičemž následují různá možná vysvětlení. Celá tato sekvence působí, jako by se Rosa snažila před někým, či snad sama před sebou událost ospravedlnit.

⁷⁹ Více viz podkapitola „Oděv postavy“.

Porque nadie me había explicado nunca de qué iba aquello de los besos con lengua y los magreos [...]

Porque no había conocido más educación sexual que la proveniente de un libro para niños titulado *De dónde venimos* [...] Porque no acababa de entender qué se proponía el caracráter cuando empezó a meter la mano por debajo del sujetador marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón, que me venía grande y hubo que ajustar, mientras bailábamos las lentas. (153)

Následuje několik dalších „*porque*“. Po skončení večírku se Rosa vrací domů s pocitem zhnusení. Když si „mladá žena“ svlékne svou lososově růžovou podprsenku, stává se opět dvanáctiletou holčičkou, která si uvědomuje, že ji podobné erotické experimenty ve skutečnosti vůbec nelákají.

Sin mis zapatos „de salir“ con tacón de tres centímetros, y sin mi sujetador marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón, que me venía grande y hubo que ajustar, volvía a parecer lo que en realidad era. Una niña de doce años y siete meses, más interesada en las aventuras de Sandokán o en la melena de una niña morenita que en las habilidades linguobucuales de un adolescente granujiento. (154)

Patrně nejčastěji opakovaným výrazem v textu je pak kratičké spojení „no sé“, hojně se vyskytující ve všech kapitolách, jejichž vypravěčkou je Ana Gaena, nejstarší ze sester. V kapitole H, kde postava Any poprvé dostává slovo jakožto vypravěčka příběhu, můžeme v jednom z prvních odstavců číst následující slova:

Yo, que soy la mayor, he visto más, he vivido más, he escuchado más; y de todas maneras, no sé, me parece que sólo sé que no sé nada, como dijo el filósofo aquel. (96)

Tato jediná věta v sobě shrnuje esenciální poznání o této postavě. „No sé“ je jejím leitmotivem a naprosto perfektně charakterizuje Aninu odevzdanost osudu, její odhodlání nechat věci tak, jak jsou, přestože ji jejich současný stav deprimuje. „No sé“ má ospravedlnit Aninu zdánlivou pasivitu, za kterou se skrývá strach vzít vlastní život do svých rukou a učinit potřebné změny. A bude jí to stát hodně odvahy, než se na konci románu rozhodne „vyrůst“ a převzít zodpovědnost za své činy, než se přestane tvářit jako oběť a bezradná holčička, kterou už svým věkem dávno není. Její „no sé“ můžeme chápat jako výraz neochoty zabývat se tím, co ji trápí, a s čím je nespokojená. Je zřejmé, že si je velmi dobře vědoma toho, co je v jejím životě špatně, ale raději své problémy přehlíží a sama sobě nalhává, že všechno je v nejlepším pořádku. Má přece krásný dům, příkladné manželství, krásného syna. Co víc může chtít? Je snazší a bezpečnější tvářit se jako neschopná, slabá bytost, protože kdyby si přiznala, že má sílu ke změně, nebylo by setrvávání v této letargii čím ospravedlnit. „No sé“ je vyjádřením rezignace, únavy životem, který vede, deprese, v níž se neustále utápí, je to jako by říkala: „na nic se mě neptejte, nemám žádný vlastní názor“, ale také: „nechte mě být a hlavně po mě nic nechtějte, nechci nic řešit“. Ve stejné kapitole, kde Ana vypráví zejména o rodině, hodnotí nejen svou matku, ale i svoje sestry Rosu a Cristinu jako silné ženy, zatímco ona sama se cítí slabá a křehká. S vyjádřením tohoto

pocitu, že „nezapadá“ se setkáváme na mnoha místech textu, kde je vypravěčkou.

A veces, no sé, me siento como la pieza de un rompecabezas que apareció por equivocación en la caja que no le correspondía. No encajo. (133)

Jen pro zajímavost - například v kapitole L, kde Ana popisuje svůj frustrující zážitek z nakupování v supermarketu se spojení „no sé“ vyskytuje hned desetkrát. V následující ukázce se pak objeví dokonce třikrát v jediném souvětí, na začátku, uprostřed a na konci. Ana zde rozvíjí myšlenku, že by ji snad lidé více respektovali, kdyby nevypadala tak mladě a nebyla tak drobná.

No sé, a veces me gustaría aparentar más edad, pero sencillamente, no me veo con otro tipo de ropa, es que alguna vez he intentado probarme jerséis negros y pantalones grises, no sé, colores más sobrios, ropa más seria, pero me deprimía muchísimo, me daba la impresión de que iba de luto, supermal, no sé... (134)

Je zajímavé, že v pasážích, kde Ana vypráví převážně retrospektivně, a v nichž mluví převážně o druhých lidech (např. ve vyprávění o rodičích nebo o seznámení s Antoniem) se tento výraz prakticky nevyskytuje, pak v monologu týkajícím se Anina současného stavu a dotýkajícím se tedy jí samé, jich nalezneme povícero. Tento fakt pro nás může být jistým vodítkem, že nynější Ana je jiná než Ana tehdejší. Signalizuje změnu, jež proběhla někde v minulosti, aby tuto postavu přetvořila v to, čím je nyní (později se dozvídáme, že oním bodem zvratu v Anině životě bylo znásilnění Antoniem).

Pro další příklad opakovaného motivu nemusíme chodit daleko. Následující pasáž, pocházející z téže kapitoly, vyjadřuje Aninu touhu po úniku z reality každodenního života. Tato neochota čelit životu a nechuť k jakékoliv činnosti je důsledkem depresivních stavů, které Ana prožívá a o nichž z počátku nemají tušení nejen její sestry, ale kupodivu ani její manžel Borja. Jelikož Ana necítí ničí podporu, jenom dál obviňuje sebe sama z neschopnosti a nemá odvahu se nikomu se svými problémy svěřit. Následující opakovaný motiv má podpořit a zdůraznit pocit únavy, pasivity a rezignace, který číší z Anina projevu. V pasážích tohoto typu tíhne vyprávění k poetizaci a vytváření metaforických obrazů připomínajících motivy podobného charakteru z pozdější autorčiny knihy *O všem viditelném a neviditelném*, jejíž hlavní hrdinka stejně jako postava Any, je vylíčena jako osoba trpící depresivními stavy.

[...] estoy cansada, inmensamente cansada y sólo quiero ir a casa y tumbarme en la cama y olvidarme de latas y de congelados y de productos de limpieza, y cerrar las persianas y los ojos y sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente. (138)

Opakující se souvětí, jež zmíněnou kapitolu uzavírá, pak tento dojem ospalého, pomalého rytmu Anina života jen zesiluje.

Ahora sólo quiero volver a casa. Volver a casa, volver a casa, tumbarme en la cama cerrar las persianas y los ojos y sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente...(140)

Kromě toho jsou pro jazykový projev této postavy (vyprávění) charakteristická delší, rozvláčná souvětí, jež navození atmosféry unylosti a rozvláčnosti ještě více podporují. Tato tendence se ovšem neprojevuje v dialogích, které jsou naproti tomu téměř vždy velice stručné. Mimo to je dialog v tomto románu spíše menšinovým stylistickým prostředkem.

Román samozřejmě obsahuje mnoho dalších paralelismů, ať už na úrovni jazykové či tematické. Co se týká dalších autorčiných děl, dá se říci, že tematický paralelismus je typický pro její románovou tvorbu, neboť jak už jsem uvedla, můžeme v jejích románech objevit stále tytéž motivy (drogy, hudba, psychické problémy, postavení ženy ve společnosti, různá témata týkající se sexuality, psaní atd.), přestože základní příběh se mění a témata v něm obsažená nabývají různých vyjádření. Osobně se domnívám, že právě toto je důvod, proč její dílo působí poněkud monotematickým dojmem, a ačkoliv ona sama se ke svému prvnímu románu staví poněkud s rezervou, jsem toho názoru, že co se týká tematické složky, nebyl překonán žádným z románů, které následovaly. Ve svém prvním románu nabídla čtenáři originální, zajímavé úhly pohledu na různá životní témata a náměty k přemýšlení. Její další romány však v mnohém pouze omílají tutéž látku jinými slovy. Bohužel to pak vytváří dojem, že nedokáže psát o ničem jiném, proto se domnívám, že větší tematická variabilita by jejímu dílu jedině prospěla.

5) POSTAVY VE FILMOVÉ VERZI ROMÁNU

Jelikož se románu, kterým se zabývám, dostalo v roce 2001 filmového zpracování, zajímalo mě, jak se s problematikou

postav vypořádal jeho režisér Miguel Santesmases. O třech hlavních postavách, tedy Cristině, Rose a Aně, lze říci, že vizuálně víceméně odpovídají charakteristikám uvedeným v knize. Celkovému dojmu z těchto postav však filmová podoba díla značně ubrala na kráse. Je pochopitelné, že ve filmu se vnitřní život postav ztvárňuje mnohem obtížněji, než je tomu v románu, kde má autor k dispozici mnohem širší škálu prostředků, jak dát čtenáři do nitra postav nahlédnout. Zejména pak vnitřní monolog, jenž je jednou z oblíbených technik autorky románu. Postavy se zde totiž jeví jako poměrně ploché a opravdu *typické*, zatímco v knize jsou mnohem propracovanější a mnohohrstevnatější. Důležitým událostem, jež utvářely a ovlivnily jejich životy a mají tudíž v románu zásadní místo, je ve filmu věnován velmi omezený prostor. Často je to pouze zmínka, jediná věta, které divák možná ani nebude přikládat význam (např. o lásce Rosy ke Gonzalovi, sexuálním vztahu mezi Cristinou a Gonzalem, o problémech mezi rodiči...). Některé podle mého názoru důležité prvky byly zcela vypuštěny (např. dramatický vztah mezi Cristinou a matkou, Santiho smrt...). Ze scény odehrávající se na pláži v Biaritzu (v knize Donosti) těžko divák pochopí, že se Rosa nachází v hluboké depresi a má touhu skoncovat se životem, nehledě na prvoplánovou scénu s lesbičkou Lorenou, která se v knize vůbec neobjevuje a ve filmu působí jako opravdu fenomenální ukázka kýče. Retrospektivní vyprávění, jehož je v knize použito na mnoha místech, se ve filmu neobjevuje vůbec. Divák je tak ochuzen o možnost, která byla dána čtenáři, totiž poskládat tyto střípky a pochopit důvody *proč* jsou Cristina, Rosa či Ana takové, jaké jsou, co stojí v pozadí jejich chování a jednání, co se podílelo na vývoji jejich charakteru

atd. Ve filmu se totiž na tyto formující události naráží jen jako by mimochodem (proč je Cristinina promiskuitní, proč si Ana vzala Borju...) anebo vůbec ne (proč Cristina nesnáší křik, proč Rosa obětovala vše své kariéře...). Jak divák pozná, že je Cristinina kamarádka Gema lesbička? Tvůrci filmu se patrně domnívají, že stačí když má krátké vlasy. Takový znak by možná mohl fungovat před sto lety, ale dnes? Poznává někdo v Cristinině kamarádce z první scény filmu éterickou blondatou lolitku Line? Zcela zde mizí i v knize celkem zásadní kontrast mezi Cristinou a Iainovou expřítelkyní Shiboin (ve filmu se jmenuje Natálie) - „la rubia espiritual versus la morena carnal“ - duchovní blondýnka versus živočišná brunetka. Iain, jedna z důležitých postav románu, působí ve filmu jako lidově řečeno „nemastný neslaný“ chlapík, nikoliv jako Cristinin sexuální idol a muž s velkým M, jak je tomu v knize. Vedle Cristiny vypadá spíše jako nevýrazný, ustrašený chlapec, který neví, co chce. Blond vlasy a sklon k žárlivosti jsou snad jediné atributy, které mu filmoví tvůrci ponechali. Z filmových scén lze jen stěží pochopit, že Cristina považuje tento vztah za zcela výjimečný a zásadní, a to jak po stránce partnerské tak sexuální. Spíše máme pocit, že Iain je pouze jedním jménem na dlouhém seznamu Cristininých milenců. (Jen pro úplnost uvádím, že ve filmu se tato postava jmenuje Willy a pochází z Marseille). Jedním ze závažných zásahů do integrity díla je však i redukce počtu mužských postav. Málo se zde dozvíme o významu chybějící otcovské lásky pro naše tři protagonistky. Tři odlišné mužské postavy jako vystupující v knize Mikel, Gonzalo a Antonio jsou zde zkoncentrovány do postavy jediného muže (ve filmu se jmenuje Mikel, což je zajímavé vzhledem k tomu, že postava Mikela je

v knize ze všech tří nejméně důležitá a je víceméně pouze okrajová). Ve filmu je však Mikel nejen bratrancem, do kterého se bláznivě zamilovala Rosa a jenž se stal prvním milencem Cristiny (v knize postava Gonzala), ale i přítelem Any, který ji jako mladou dívku znásilnil (v knize postava Antonia).

6) TECHNIKY CHARAKTERISTIKY POSTAV

V poslední části své práce se budu zabývat otázkou charakteristiky postav. Jakým způsobem Lucía Etxebarria představuje čtenáři postavy svých románů? Přestože se budu zaměřovat především na analýzu postav z prvního autorčina románu (přestože v některých případech uvádím příklady i z některých jejích dalších děl), zastávám názor, že poznatky, jež z tohoto rozboru vyplývají, lze aplikovat i na ostatní autorčiny romány, neboť jsem přesvědčena, že se při vytváření postav řídí i ve svých dalších dílech velmi podobnými principy. Vzhledem k tomu, že charakteristiku postavy tvoří mnoho různých složek, rozhodla jsem se omezit se tři motivy, které je možné v textu identifikovat poměrně snadno - tělo, oděv a jméno postavy. Nezastírám, že mě k tomuto rozdělení motivovala velmi inspirující kniha Daniely Hodrové. Ostatní rysy postav, jako například jejich charakter či způsob vidění světa, bývají navíc málokdy vyjádřeny explicitně a často je lze pouze vyvozovat z jejich chování a činů. Kromě toho se zmínky odkazující na určité významné rysy postav objevují v průběhu celé této práce.

Popis intimního prostoru

Ať si vezmeme kterýkoliv román Lucíy Etxebarriy, můžeme si všimnout, že věnuje poměrně málo prostoru popisu prostředí, v němž se děj odvíjí, tj. obrazům světa, v němž se postavy pohybují a který je součástí jejich představ, vzpomínek apod., Autorka ve svých románech obvykle upřednostňuje líčení děje a zejména toho, co postavy prožívají před popisem prostoru, v němž se scéna odehrává. Zejména vzhledem ke způsobu, jakým je román *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* strukturován (krátké, většinou nenavazující, kompozičně uzavřené kapitoly), dochází v románu k rychlému střídání prostoru především v souvislosti se změnou vyprávěcího hlediska. Prostor se tu však stává nejen pozadím pro děj, ale i prostředkem k charakterizaci postav, které se v daném prostoru pohybují. Na mnoha místech románu se ovšem popis prostoru zcela vypouští, nebo se omezuje na několik málo detailů. Například hned v první kapitole románu je taková redukce patrná. „El portazo de la puerta de mi apartamento retumbó dentro de mí amplificado por mil ecos.“⁽¹⁵⁾ Z uvedeného se dozvíme pouze fakt, že Cristina má vlastní byt, a že se tudíž erotická scéna s jejím náhodným milencem, která román otevírá, odehrála právě tam. Popis prostoru je omezen na minimum a to hlavně proto, aby dostaly slovo postavy a jejich vnitřní život, myšlenky, úvahy, neboť ty jsou epicentrem autorčina zájmu. Olomoucký bohemista Eduard Petrů se o prostoru v románu vyjadřuje těmito slovy:

Také pro prostor, v němž je syžet situován, platí, že může být omezen na zcela přesně vymezený úsek [...], ale stejně tak může

autor využívat střídání prostoru, například v románovém díle při střídání různých dějových linií apod. [...] Vymezený prostor, má-li být zachován spád děje, vyžaduje také vymezený úsek času. Naopak tam, kde autor pracuje s rychlým střídáním prostoru (například krátké kapitoly díla, z nichž každá zachycuje děj probíhající v jiném prostředí), vyvolává u vnímatele zážitek rychlého odvíjení děje a střídání prostoru má v tomto případě dynamizující funkci.[...] Právě tato možnost zvýšení dynamičnosti dějové složky vede k tomu, že je oblíbeným postupem v těch žánrech, které účinek literárního díla zakládají na přitažlivosti vyprávěného příběhu.[...] Uvědomíme-li si, že pojetí prostoru a času představuje základní kategorie lidské existence a jejího individuálního prožívání, pak autorské ztvárnění prostoru vypovídá o tom, jak v nejobecnějším smyslu autor skutečnost vidí a vykládá, takže přináší klíč pro pochopení díla jako celku [...]⁸⁰

Setkáme-li se v díle Lucíy Etxebarriy se zaměřením poroznosti na prostor, je to téměř bez výjimky popis dokreslující tu či onu postavu, neboli popis typického prostředí, do něhož postava patří a z něhož je možné vyvodit další rysy, které danou postavu či skupinu postav charakterizují. Popisy tohoto druhu jsou obvykle stručné, omezené na několik nepříliš specifických informací, jsou to jen jakési „skicy“ prostoru o němž je řeč.

No podía decirse que La Iguana fuese el bar más cool del barrio, pero contaba con su grupo de parroquianos asiduos. Era el típico bar en el que la peña quedaba par reunirse a principio de la noche, y tomarse unas cuantas birritas con tranquilidad,

⁸⁰ Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 98-99.

sin el agobio de la gente y la saturación de decibelios que habría, de cajón, en los bares que estaban más de moda; y para, de paso, pillar el par de gramitos necesario para enfrentarse a la marcha que vendría después. Normalmente sobre las dos apenas quedaban cuatro gatos en La Iguana, justo a la hora en que los otros bares se llenaban de gente y la entrada empezaba a ponerse difícil.⁸¹

Pozornost se typicky zaměřuje na pár detailů, které vytvořením asociací mají navodit ve čtenářově představivosti požadovaný obecný dojem z místa. Může to být například oprýskaná malba (levný bar), imitace mramoru a ebeny (hodinový hotel), designové zařízení (luxusní podnik) apod.

[...] luminosidad y decoración elegante, barra brillante, superficies curvilíneas, taburetes de patas espiraloides diseño Philip Stark que tenían aspecto de ir a derrumbarse en cualquier momento si alguien se sentaba sobre ellos.⁸²

Přestože se autorčiny romány vyznačují spíše preferencí děje a popisu prostoru je věnována omezená pozornost, existuje jeden motiv zaujímající v této kategorii výjimečné místo. Je jím popis bytu, v němž postava žije, popřípadě kanceláře či jiného místa, kde pracuje. V naprosté většině případů to však bývá právě její domov, čemu autorka věnuje nejvíce pozornosti. Popis takového intimního prostoru umožňuje čtenáři nahlédnout hlouběji do nitra postav a vytvořit si ucelenější představu o jejich vnitřním světě, zálibách, problémech apod. Autorka se tím obratně vyhýbá příliš konkrétním, explicitním popisům

⁸¹ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*, op. cit. s. 75.

⁸² Tamtéž, s. 197.

charakteru postav a nechává na čtenáři, aby si představu o určitých rysech postavy poskládal pomocí nabízených obrazů vlastními silami. Tento postup využívá v podstatě ve všech svých románech. Je to jeden ze způsobů typických pro její přístup k vytváření charakteristiky postav. Současně jí umožňuje vyvolávat ve čtenářově mysli obrazy, které působí kontrastně a zdůrazňují odlišnosti jednotlivých postav. Jak už jsem se zmínila, patří tato technika k autorčiným nejoblíbenějším, a ačkoliv se objevuje se ve všech jejích románech, mám zato, že je nejefektivněji využita právě v jejím prvním románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, kde je vytvoření silného kontrastu mezi rozdílnými charaktery tří sester Gaena obzvláště žádoucí a účinné. Na tomto místě bych ráda ilustrovala své úvahy několika příklady. Podívejme se nejdříve na to, jakým způsobem je v románu popsán byt prostřední ze sester Rosy Gaeny.

Empujo decidida la puerta de mi apartamento conceptual, estrictamente monocromático. Todos los objetos de adorno han sido eliminados. Resulta moderno. Sofá negro por elementos diseño Philip Stark. Mesa de metacrilato transparente. Televisor, vídeo y equipo de alta fidelidad negros. Incluso los cedés (música clásica, en su mayoría) están almacenados en un mueble negro diseñado específicamente para albergarlos. Estanterías negras, ceniceros negros, lámpara negra. Alfombra irreprochablemente aspirada, y negra. Hasta el ordenador portátil es de color negro. Y al fondo, en la pared, una enorme ampliación en blanco y negro de una foto de Diane Arbus, que me costó un ojo de la cara. Es el único toque personal que me he permitido en este entorno minimalista. (62-63)

Tento popis Rosina bytu nenechá nikoho na pochybách, že se jedná o prostor sice přepychový a jistě vkusně zařízený, avšak zcela chladný, neosobní a neútulný. Něco jako vzorový supermoderní pokoj v obchodě s nábytkem nebo interiér drahého hotelu. Málokdo by si asi při vyřčení slova útulný domov představil takový prostor. Obraz bytu kompletně zařízeného v černých barvách evokuje spíše představu jakési „luxusní hrobky“, v níž Rosa sama sebe „pohřbila zaživa“. Zmíněný obraz dobře ilustruje fakt, že v podstatě veškerý svůj čas a energii věnuje Rosa své práci, zatímco její osobní život pozvolna skomírá. Cenou za profesní úspěch, jehož dosáhla (vysoký post v renomované firmě), je potlačení veškeré její touhy, citů, vášně, schopnosti vytvářet vztahy s jinými lidmi a radovat se ze života. Její vnitřní svět se mění v černou prázdnotu deprese. Nepochybně se to odráží i v zařízení jejího bytu. Jedinou jiskřičkou naděje se zdá být černobílá fotografie na zdi, která popis bytu završuje. Podobně autorka využívá evokace barevných kontrastů i v některých dalších scénách (např. kontrast vyvolaný obrazem zakrvácené Cristiny v bíle vykachlíčkové koupelně)⁸³. Postava Rosy je obrazem moderní, emancipované, nezávislé ženy, jejíž profesní úspěch je vykoupen hlubokou osamělostí. Má vysokoškolský titul, skvěle placené místo, luxusní byt, je mladá, hezká a úspěšná a přesto se necítí šťastná. Necítí se vlastně nijak, jakoby ztratila schopnost něco cítit. A moderní věda jí samozřejmě nabízí rychlé a „snadné“ řešení – Prozac. Jedna malá tabletka denně, abys zapomněla, jak prázdný je tvůj život. Rosa je samozřejmě extrémní případ, je třeba mít ale na paměti, že jako jedna

⁸³ Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, s. 181-182.

z hlavních postav románu představuje určitý typ. Podle mého názoru je tato postava částečně kritikou moderní západní společnosti, jež stojí a padá na penězích, kde všichni chtějí vyniknout a profesní úspěch je považován za životní nutnost, nikoliv za náhodné vyústění poctivé a vytrvalé každodenní činnosti člověka. Stejně tak je obrazem krize ženské identity, která paradoxně, ale logicky, vznikla společně s rozvojem feminismu a zrovnoprávněním mužů a žen. Moderní žena už nechce být jen matkou, hospodyní a ozdobou svého manžela. Pracuje, stará se o rodinu a ještě k tomu má být úspěšná, pokud možno věčně mladá a krásná. A tak se může snadno stát, že v honbě za požadavkem být dokonalou matkou, manželkou, pracovnící, milenkou... zapomene sama na sebe, zapomene, že ve skutečnosti chtěla žít úplně jinak. Vnímám to jako určité varování: „tudy cesta nevede“. O něco dál se pak setkáváme s poměrně detailním popisem bytu nejstarší sestry Any. Jeho starobylé, kvalitní a decentní zařízení opět koresponduje s jejím charakterem a posiluje čtenářovu představu Any jako spořádané, tradičně založené ženy, která se může pyšnit milujícím manželem, s nímž má krásné dítě a pečlivě uklizeným, dokonale zařízeným domovem. Přestože by zvenčí mohla vypadat jako reklama na životní štěstí, je tomu právě naopak. Vypravěčem je v tomto případě Cristina, která přišla svou sestru navštívit a uvědomuje si fenomenální rozdíl mezi Aniným a svým vlastním domovem. Pro Rosu je její byt neosobním prostorem, kam se chodí pouze vyspat, zatímco pro An je jejím královstvím a pro Cristinu něčím stejně provizorním a nejistým jako celé její životní směřování. Bílá proti černé, Anin domov proti Rosinu. Podívejme se nyní, jakými slovy nám Cristina Anin byt v románu popisuje.

La precedo al salón y me desparramo sobre el sofá Roche Bobois. Las cortinas del salón, de Gastón y Daniela, están echadas y la habitación se mantiene en penumbra a pesar de que ya son las doce del mediodía. Arcos, hornacinas y diferentes alturas de suelo y techo dan movimiento a un interior dominado por el blanco. Toda la carpintería metálica y la cristalería la ha realizado Vilches, a treinta mil pelas el metro cuadrado. Un costurero de pino viejo comprado en una almoneda y restaurado (ni pensar en lo que cuesta la chuchería) hace las veces de mesilla. Sobre él, un teléfono antiguo, adquirido también en una almoneda y elegido para no desentonar con el resto de la decoración, un armatoste negro y brillante que parece un escarabajo megaatómico. No penséis que soy una experta en la carpintería, qué va. Pero me conozco todos estos detalles porque este salón es la niña de los ojos de mi hermana, y la he oído tropecientas veces describir dónde compró cada cosa y cuánto tiempo le llevó elegir la tela adecuada, el color que combinaba. No puedo evitar un remalazo de envidia al pensar en mi propio apartamento, una especie de caja de cerillas amueblada con cuatro trastos encontrados en la calle, con las paredes desconchadas y un baño que pide a gritos un fontanero.

(89)

Techniku popisu bytu jakožto prostředku k dokreslení charakteru jednotlivých postav románu využívá Lucía Etxebarria, jak už jsem se zmínila, v podstatě ve všech svých románech. Například v jejím druhém románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*, objevíme hned několik takových pasáží. Nalezneme zde popis luxusního, snobského bytu Móničiných rodičů - i zde autorka uvádí značky nábytku a zařízení, aby zdůraznila touhu

Charo Bonet (Móničiny matky) být sociálně na výši, patřit mezi lepší společnost. Dále se tu setkáme s popisem provizorně působícího avšak útulného bytu, v němž bydlí Beatriz a Cat v Edinburghu (nelze přehlédnout podobnost s bytem Cristiny v předchozím románu) v kontrastu k bytu Beatriziných rodičů v Madridu, jehož starobylé, konzervativní vybavení působí tíživým dojmem a evokuje pocit určité stísněnosti, ale současně i stability a solidnosti. Neukotvený, chaotický životní styl Beatriz se staví do protikladu k usazenému a bezpečnému, leč poněkud stereotypnímu životnímu stylu jejích rodičů. Velice výmluvný je i popis bytu Ralph Scotta-Foremana, Beatrizina kamaráda a milence, který pochází ze skotské šlechtické rodiny.

[...] el apartamento de Ralph era distinto a todos los precarios refugios temporales, aquellos apartamentos de estudiantes rebosantes de provisionalidad que yo había conocido. La moqueta estaba aspirada y se notaba que alguien se había encargado de quitar el polvo a las estanterías. El apartamento entero estaba ordenado con una pulcritud minimalista. Pero lo que me llamó la atención, lo que consiguió transportarme a dimensiones de dicha casi olvidadas, lo que me devolvió recuerdos arrinconados tanto tiempo en mi cerebro, fueron los discos y los libros. Había muchos, muchos, muchos. Cientos, ¿miles?, reposando unos contra otros en estanterías que ascendían del suelo al techo, alineados como los soldados de un ejército de notas y palabras. Arrastré mi dedo índice de un lado a otro de cada estantería, embarcada de una singladura de letras a través de los cantos de los ejemplares, embelesada, embobada, entusiasmada, atónita, y repetía en voz baja los nombres de cada

uno de los autores: Malouf, Maquiavelo, Marais, Mauriac, Melville, Milton, Mishima... Ralph era tan metódico...

Y los discos. Discos en vinilos, de los que ya no se fabrican. Discos de grupos cuya existencia enía casi olvidada.

Ska, punk, góticos, siniestros. Lounge, ambient acid jazz, trip hop. grunge, blues, rock and roll, indies. Sones, guarachas, boleros, vallenatos. Rai, sufi, soka, zen. Samba, tango, merengue, calypso. Ragas, reggae, be bop, new age. Toiki, sukú, forró, gamelán. Gnawa, bhangra, gawwali, sefharad... Nombra algo, estaba allí.[...] Me sentía como Hansel y Gretel al descubrir la casa de chocolate.⁸⁴

Spojení postavy s hudbou

Na konci právě citované ukázky se objevuje i další prvek často přítomný v románech Lucíy Etxebarriy. Je jím charakteristika postavy prostřednictvím spojení postavy s hudbou. Domnívám se, že se jedná o jeden z autobiografických prvků, jenž lze rozeznat v jejím díle, neboť sama autorka je známa svou vášní pro hudbu, a zejména hlubokými znalostmi moderních hudebních stylů. Proto nepřekvapí, že se s tímto fenoménem opakovaně setkáváme v jejích románech i esejích, a rovněž nelze přehlédnout, že její vůbec první vydanou prací byla právě kniha věnovaná tématu vztahujícímu se k moderní hudbě a prostředí v němž tato hudba vzniká. Alicia Redondo Goicoechea se ve svém komentáři ke zmíněné biografii⁸⁵ vyjadřuje o vztahu Lucíy Etxebarriy ke zmíněným tématům následovně:

⁸⁴ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 203.

⁸⁵ Etxebarria, Lucía. *¡Aganta esto! La historia de Kurt y Courtney*. Valencia: Midons, 1996.

Un interés apasionado por esta música lleva a la autora a referir, también, anécdotas e historias de otras vidas trágicas de cantantes de rock, que van recuadradas en algunas de las páginas impares del libro, que acaba convirtiéndose, por esto, en una mini enciclopedia de músicos del rock marcados por sus trágicas vidas.⁸⁶

Hudba se tedy stává pro autorku neodmyslitelnou součástí jejích děl. V podstatě se v každém jejím románu setkáme s postavami vyznačujícími se neobyčejnou vášní pro hudbu a u mnoha postav funguje spojení s hudbou jako již zmíněný charakterizační prvek. Tak se dozvídáme, že Rosa poslouchá klasickou hudbu stejně jako její matka. Cristina a Line naopak žijí technem (stejně jako Beatriz, Cat a Mónica z románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*). Dále je tu již zmíněný vášnivý sběratel hudby Ralph Scott Foreman, dídžej Barry a dídžejky Aylsa (*Beatriz a nebeská těl/es/a*) a Sonia (*Vyrovnaný zázrak*) atd. Zejména v charakteristice hlavní hrdinky můžeme obvykle objevit opravdovou vášeň pro hudbu. Mezi autorčiny oblíbené obrazy patří scéna z techno párty, s níž se můžeme setkat na více místech různých jejích románů. Obvykle se jedná o sugestivní popis extatických prožitků některé z postav. Tanec na monotónní elektronickou hudbu je spojen s konzumací nelegálních drog, nejčastěji extáze nebo kokainu, které mají za úkol vystupňovat kýžený zážitek na maximum. Chemicky navozené transcendentální prožitky jsou přirovnávány k náboženskému vytržení, tanec na rytmickou hudbu a požívání drog pak k náboženským rituálům domorodých kmenů. Techno

⁸⁶ Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres novelistas – jóvenes escritoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, kap. 7 „Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria“, s. 109.

kultura se zde představuje jako svého druhu „moderní náboženství“, poskytující mladým lidem útočiště a (do značné míry falešný) pocit pospolitosti, jenž se v moderním velkoměstě, kde se člověk často cítí osamělý, stává pro mnoho lidí vzácným prožitkem. Je to útěk z reality, která se zdá být příliš prozaická a ubíjející. K podtržení „náboženského charakteru“ takových scén používá autorka nečasto biblická přirovnání a metafory. DJ je „spasitelem“ či „prorokem“, jehož následují „zástupy věřících“, hudba, kterou tvoří je pak „božím slovem“ apod. Zde je příklad jedné scény tohoto druhu z románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*:

Yo me metía un éxtasis y me lanzaba a la pista a diluirme en techno y en MDMA. Baila, olvídate de todo, deja de ser persona, fúndete en esa masa que baila contigo. Deja de existir como individuo, deja de pensar por tu cuenta y dejarás de sufrir, mientras el tiempo sigue desangrándose minuto a minuto. [...] En Madrid y en Edinburgo la gente baila la misma música y alucina con las mismas drogas, y busca lo mismo: sexo, amor, razones para aguantar una noche más. Dondequiera que vayas les podrás observar sincronizándose cuando suena la música, y quizá el ritmo no se origine en la melodía, sino que ésta libere un compás común a todos nosotros.⁸⁷

A obdobná scéna v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*:

En la pista la masa baila en comunión, al ritmo de un solo latido, una sola música, una sola droga, una única alma colectiva. El DJ es el nuevo mesías; la música, la palabra de

⁸⁷ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op.cit. s. 177 a 184.

Dios; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los monitores de televisión. Es el regreso del tribalismo ancestral, heredado genéticamente, dicen, en el inconsciente colectivo. (42)

V posledně jmenovaném románu se navíc objevují i další motivy spojené s hudbou. Hudba je jedním ze základních pojítek mezi malou Cristinou a jejím o jedenáct let starším adolescentním bratrancem Gonzalem, který jí ukáže cestu k určitým druhům moderní hudby, jež ji nadchnou a ona je přijme za své.

Gracias a él aprendí a escuchar música. Hasta que llegó Gonzalo en mi casa sólo se escuchaba música clásica, que le gusta a mi madre y a mi hermana Rosa. (142)

Současně je však láska k hudbě i určitou „pastí“, do níž Gonzalo malou Cristinu chytá, něčím, co ji k němu ještě silněji připoutává a dává mu možnost ji sexuálně zneužívat. Jejímu zasvěcování do tajů hudby je věnována celá kapitola LL. Text se hemží názvy nejrozličnějších hudebních skupin a tečkou za tím vším je úryvek anglického textu z písně skupiny *The Kinks*, jež kapitolu uzavírá. Cristina zde rovněž vysvětluje, proč má ve zvyku spojovat mnohé svoje zážitky a pocity s nějakou konkrétní písní.

En fin, debe ser por eso, por esa musiquilla de fondo que me ha acompañado desde la infancia, por lo que todos mis problemas y todas mis historias y todos mis sentimientos siempre acaban asociados a una canción. (143)

Nepochybně sem patří i melodie z kapitoly N, verš z písně, který jako by představoval výpověď o ní samé. Ona sama spojuje svou osobu s oním veršem, ona sama se v něm vidí a cítí naléhavost, s jakou se vztahuje k jejímu životu. Vyjadřuje totiž její neukojitelnou touhu po lásce – nejen té fyzické.

Me levanto todas las mañanas, sola, aprieto la tecla play del loro que está al lado de la cama y escucho siempre la misma canción [...] *She never can't get enough, can't enough, can't enough...love*, po encima de una sección de vientos que ataca lentííísima el mismo riff hipnótico, y así los demás entendemos que cuando Sean dice amor en realidad quiere decir sexo.[...] Sí, señor, ésa soy yo. (173)

Objevuje se tu i další zdvojený motiv, totiž fakt, že Cristina anonymně volá Iainovi, aby mu zmíněnou píseň nahrála na záznamník. Je to zpráva o potřebě lásky, touze po jeho návratu nebo volání o pomoc? Vzkaz v láhvi? Nevědomky tak činí to samé, co její sestra Ana, jež každý večer několikrát anonymně telefonuje Rose, aby jí nechala poslouchat Purcellovu skladbu *La hora fatal*. Zajímavé ovšem je, že o vztahu nejstarší sestry Any k hudbě se v textu nic neříká. V kontextu s informací, že matka a Rosa preferují klasickou hudbu se tu objevuje pouze nepatrná, zdálo by se téměř bezvýznamná zmínka o tom, že Ana nemá hudební sluch: „Mi hermana Ana no tiene oído musical, un rasgo que, sospecho, heredó de mi padre“. (142)

Znamená to snad, že Ana nemá k hudbě žádný vztah? O to více pak překvapí, že je to právě ona, kdo prostřednictvím písně „prosí o pomoc“ a možná ne zcela vědomě „posílá vzkaz“, jenž má Rose připomenout dávno minulé časy šťastného dětství,

kdy žádná z nich ještě nebyla tím, čím je nyní, kdy měly svá přání a sny. Rosa například velmi toužila věnovat se zpěvu, ale nenadálý odchod otce od rodiny byl pro ni natolik frustrující zkušeností, že se svého snu nakonec vzdala a od té chvíle se ke zpěvu nevrátila.

Estudié canto hasta los diez años y las monjas, que prepararon mi ingreso en el conservatorio, me consideraban un prodigio.[...] Pero entonces mi padre se marchó de casa, y yo dejé las clases de canto. Nadie me obligó. Habría podido seguir asistiendo, pero, sencillamente, ya no me apetecía cantar. [...] Si él no se hubiera ido, yo habría seguido cantando. (67)

Jak je zřejmé, motiv písně a hudby vůbec představuje v tomto románu velmi významný kompoziční prvek, který podobně jako některé jiné motivy vytváří spojnice nejen mezi postavami, ale i určitými místy syžetu. Kompoziční význam tohoto motivu se ještě více ozřejmuje v poslední kapitole románu, kde dochází k významnému posunu v „myšlení“ hlavních postav a v souvislosti s tím k neočekávanému zvratu v jejich „chování.“ Motiv písně *La hora fatal* hraje totiž klíčovou roli v Rosině vnitřní přeměně, která se manifestuje v jedné z posledních pasáží textu a v podstatě román uzavírá. Dochází tak k významovému propojení mezi třemi různými místy textu - kapitolou F (kde se Rosa poprvé zmiňuje o tom, že jí každý večer kdosi volá a pouští jí tuto píseň), kapitolou V (kde zjišťujeme, že oním tajemným anonymním volajícím je její sestra Ana) a poslední kapitolou Z (kde Rosa vypráví Cristině jak jí onen „vzkaz“ v podobě písně otevřel oči a přiměl

ji podívat se kriticky na svůj současný život a učinit v něm zásadní změny).

Y es que me hizo recordar que hubo un momento en que yo era capaz de sentir pasión por las cosas, en que fui capaz de aprenderme nota a nota una canción que ninguna alumna de mi edad se habría atrevido a solfear y mucho menos cantar. Que hubo un tiempo en que luchaba por lo que de verdad quería. Que hubo un tiempo en que lloraba escuchando a Purcell.

(311-312)

Jak už jsem uvedla, motiv hudby je spojujícím prvkem nejen mezi rozdílnými místy syžetu, ale i mezi postavami. Purcellova skladba spojuje zejména Anu s Rosou, stejně tak jako hudba The Kinks spojuje Cristinu s Gonzalem apod. Pro úplnost lze ještě říci, že milenec Iain Bruton, další muž, jenž významně zasáhne do Cristinina již dopělého života, je stejně jako Gonzalo proslulý svou láskou k hudbě. Když daruje Cristině svou nejoblíbenější desku, je si dobře vědoma toho, jak velké gesto to od něho je, neboť jak víme z již řečeného, i pro ni je hudba v životě velmi podstatným fenoménem. Poslech této desky promění téměř v „náboženský rituál“.

Quince años después, en prueba de amor, Iain Bruton me regaló su disco más querido: Love Will Tear Us Apart, de Joy Division, en versión maxisingle. Una rareza de coleccionista. Yo sabía muy bien cuánto le había costado separarse de él. Así que convertí la primera escucha en una ceremonia religiosa. Apagué todas las luces del apartamento y encendí un único cirio rojo que tiñó las sombras de misterio. Puse el disco. Escuché ese sonido chirriante y obsesivo de la aguja cuando comienza a

rascar el vinilo. Me tumbé en la cama y cerré los ojos. Allí dentro, humo y jirones de nube roja flotaban hacia un horizonte negro. La voz de Ian Curtis invadió de improviso aquel territorio bicolor, y se hizo con él. (275).

Jméno postavy

Jméno postavy má podle Daniely Hodrové vysokou výpovědní hodnotu, neboť je důležitou součástí charakteristiky postavy. Tato autorka se ve svých literárněvědných pojednáních zabývá mimo jiné vývojovými tendencemi souvisejícími se jménem postavy, které se projevovaly v průběhu různých období literární historie, a zejména se věnuje zkoumání tohoto fenoménu v dílech českých autorů dvacátého století. Její práce na toto téma mě inspirovala k zamyšlení nad jmény postav v románech Lucíy Etxebarriy, zejména pak v jejím prvním románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*, jemuž věnuji ve své práci nejvíce prostoru. Zabýváme-li se jménem postavy, pohybujeme se zejména na poli jazykové výstavby díla, přestože některé typy jmen mohou svým charakterem a konotacemi, jež se k nim vážou, odkazovat rovněž ke složce tematické.

Jméno postavy představuje důležitou součást charakteristiky postavy (a to i v případě, že schází), přitom mnohem více než jiné prvky této charakteristiky ovlivňuje i další složky literárního díla, počínaje složkou zvukovou (jméno tvoří opakující se zvukový komplex) přes složku tematicko-

syžetovou [...] až po smysl díla, podílí se na výstavbě textu jako celku.⁸⁸

Lze si povšimnout, že autorka používá ve svých románech několik různých typů pojmenování. Pro účely této práce jsem je rozdělila do čtyř kategorií:

- a) kompletní jméno - postava je pojmenována pomocí jména i příjmení
- b) neúplné jméno - v románu se setkáme pouze s křestním jménem postavy
- c) přezdívka
- d) označení apelvativem (postavy beze jména)

Mimo to můžeme říci, že jména, jež ve svých románech používá pro označení postav jsou po sémantické stránce velmi různorodá - od jmen víceméně neutrálních až po jména významově zabarvená, takzvaná „mluvící jména“, s nimiž se mohou asociovat různé významy. V jejím díle existují pasáže, kde se určitým jménům věnuje zvláštní pozornost. Jedním z nich je například jméno Margaret, které patří zesnulé matce hlavní hrdinky románu *O všem viditelném a neviditelném*. Ruth Swanson zde připisuje jménu své matky zvláštní, téměř nadpřirozený význam, když postupně naplňuje svůj životní prostor předměty, jež symbolizují španělskou obdobu tohoto jména „Margarita“ (sedmikráska).

[...] Ruth se protegió de la distancia que se creaba entre ella y los otros miembros de la familia: decidió combatirla desde una historia que ella misma se había creado [...] Ruth se decía que no pertenecía al mismo mundo, porque ella era hija de su

⁸⁸ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Jméno“. Praha: Torst, 2001 s. 599.

madre, que habitaba el mundo de lo invisible. Fue por eso por lo que Ruth empezó a coleccionar margaritas más o menos a los ocho años, porque así afirmaba simbólicamente de dónde venía: de una margarita. En inglés una flor de margarita se llama „daisy“ y no Margaret, pero eso no importaba, puesto que Ruth encontraba más definitorio de su ambigüedad el cruce entre los dos significados. Ya que Ruth era la resultante de un cruce de dos países, su símbolo se basaría en el cruce entre dos idiomas.⁸⁹

V románu *Vyrovnaný zázrak* se zase objevuje poměrně rozsáhlá pasáž zabývající se původem jména Amandy, dcery hlavní hrdinky. V *Beatriz a nebeská těl/es/a* je vysvětlován zejména původ přezdívky Cat, jedné z hlavních postav

Význam jména postavy v literatuře 20. století nebývale stoupá. A to navzdory tomu, že paradoxně právě v této době přestává být jméno tak běžné v názvu díla.⁹⁰

Seymour Chatman odkazuje ohledně problematiky jména postavy na studii Rolanda Barthes⁹¹, jenž přikládá jménu postavy zvláštní význam. Zastává názor, že vlastní jméno umožňuje osobě existovat mimo sémy, jejichž součtem je nicméně beze zbytku tvořena. Podle této teorie je vlastní jméno entitou (subjektem), k níž se sbíhají jednotlivé významy (predikáty). Významy, jež se váží ke jménu (postavě), pak toto jméno vyplňují a doplňují. Díky tomu se postava stává středobodem vyprávění a děj se pak stává zákonitě něčím, co je na postavě svým způsobem závislé.

⁸⁹ Etchebarria, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2003, s. 76.

⁹⁰ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op.cit. s. 599.

⁹¹ Barthes, Roland. *Znak, struktura a vyprávění*. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění.“ Přel. Petr Kylaoušek.

Jde o jakési poslední sídlo osobnosti, nikoli vlastnost, nýbrž sídlo vlastností, narativní podstatné jméno, obdařené narativními adjektivy, jimiž se však nikdy nevyčerpává. Dokonce ani tehdy, když je jméno silně náznakové nebo odpovídá nějaké vlastnosti, tj. tam, kde je onomatopoické či symbolické [...] neztrácí proto svůj „důležitý zbytek.“ Člověk identifikovaný jako „Pecksniff [„Čmuchal“], ač skrz naskrz „všetečný“, zůstává stále člověkem a musí mít i další vlastnosti, jakkoli důsledně je Dickens odmítá uvést.⁹²

Podívejme se nyní, jaká jména lze nalézt v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* a co lze případně z těchto jmen vyčíst.

a) Kompletní jméno

Kompletním jménem označuje Lucía Etxebarria ve svých románech poměrně velké množství postav. Nositelkou kompletního jména je rovněž každá z jejích hlavních hrdinek – Cristina Gaena, Beatriz de Haya, Ruth de Siles Swanson, Eva Agulló... V případě prvního románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* jsou tedy postavami s tímto typem jména Cristina Gaena a její dvě sestry Ana Gaena a Rosa Gaena, přičemž nevíme, zda příjmení Gaena pochází od otce či matky, neboť o příjmení žádného z nich se v textu nezmiňuje. Můžeme se však domnívat, že jde o příjmení pocházející ze strany zmizelého otce, neboť jak víme, je ve španělské tradici běžné dávat otcovské příjmení na první místo za křestní jméno. Křestní jména těchto tří protagonistek nejsou příliš specifická či ve

⁹² Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 137.

španělském kontextu neobvyklá. Daniela Hodrová se o významu těchto „obyčejných“ jmen vyjadřuje následovně:

Většina jmen postav se nicméně jeví jako nemotivovaná, stejně jako je tomu v životě, kdy si člověk jméno nevolí. Řekli jsme jeví, protože v literatuře na rozdíl od života je tato nemotivovanost přece jen jiného druhu, jméno postavy, i to nejobyčejnější a zdánlivě nepříznakové, je v literárním díle různým způsobem motivováno, a to právě celkem, k němuž patří, a poetikou, jejíž je součástí.⁹³

Přestože se tedy nejedná o jména příliš specifická, domnívám se, že jméno Ana působí jako velmi tradiční a obyčejné, konzervativní a ničím nevybočující, stejně jako jeho nositelka. V několika případech se toto jméno v textu objeví i ve své zdrobnělé podobě *Anita* aby vyjádřilo jak určitou dětinskou, nevyzrálou až naivní polohu Aniny povahy (již si sama uvědomuje), tak způsob jakým ji podle jejího názoru vnímá její okolí – jako nesvéprávnou, precitlivělou „holčičku“ v ženském těle, kterou nikdo nebere vážně.

Anita es una niña monísima, ideal, dicen mis amigas, las de la cuadrilla de Donosti. Una niña ideal. Pero yo no soy una niña. Tengo treinta y dos años. (99)

V následujícím úryvku zase pomáhá použití zdrobněliny vytvořit groteskní obraz holčičky Aničky, jež se naládovaná legálními drogami řítí na bruslích z vysokého kopce. Jde o spojení humoru s vážným tématem, což je v autorčině díle poměrně častý jev.

⁹³ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op.cit. s. 601.

Embarcarse en la tristeza es como deslizarse en patines por una pendiente: es imposible prever cuándo acabará la bajada, pero se sabe perfectamente que todo acabará en un trompazo. La niña de los patines soy yo, Anita, rubia y pequeña como siempre he sido, y bajo por la pendiente atiborrada de pastillas.

(267)

Jméno Cristina působí mnohem modernějším dojmem, ovšem nedokážu posoudit do jaké míry je můj pohled ovlivněn vnímáním tohoto jména v českém kontextu, kde se jméno Ana rovněž považuje za velmi tradiční, zatímco jméno Kristýna je záležitostí vyloženě moderní. Jméno Rosa je pokud vím ve španělském kontextu rovněž velmi běžné, ovšem nemohu se ubránit dojmu, že jde v tomto případě o jméno poněkud metaforického či dokonce ironického charakteru. Jak všichni víme slovo „rosa“ znamená ve španělštině „růže“ nebo také „růžová“. Použitím asociací bychom si pod takovým jménem mohli představit jemnou, romantickou, citlivou osobu vyznačující se výraznou ženskostí, což je ovšem naprostý opak toho, jak nám je postava Rosy představena. Rosa není žádná „křehká květinka“, nýbrž prakticky a chladně uvažující emancipovaná podnikatelka, která nikdy příliš neprojevuje své emoce, alespoň na první pohled. Působí jako silná a disciplinovaná osoba, která jde tvrdě za svými cíly a snaží se spoléhat jen sama na sebe. Stejně tak její běžný oděv (konvenční kalhotové kostýmy v tmavých barvách) i její byt (strohé, účelové zařízení; černé barvy) jsou v kontrastu s jejím jménem. Proto se domnívám, že je jméno vybráno pro dosažení dojmu jisté tvrdosti, jež z této postavy vyzařuje. Současně může jít o upozornění na její skrývaný, vnitřní život, na

jemnost a citlivost ukrytou pod maskou nezávislé superženy, na její touhu po lásce a lidském teple, které jí schází a po němž ve skutečnosti prahne mnohem více, než si je schopna sama přiznat. Podobnými ukázkami její „druhé tváře“ jsou podle mého názoru například i pasáže, kde se Rosa zpovídá ze svého citu ke Gonzalovi (např. její představa erotické scény s Gonzalem v kapitole F), zmínky o její lásce ke zpěvu či pohled do jejího šatníku (viz Postava a oděv).

Kromě těchto tří nejdůležitějších postav můžeme do skupiny postav s kompletním jménem zařadit ještě dvě postavy tohoto románu, a to Iaina Brutona a Gonzala Anasagastiho. Z prvního jména je zřejmé, že postava není španělského původu (Iain je Angličan), z druhého lze zase vyčíst baskický původ. To se potvrzuje i v samotném textu, neboť rodinná větev, do níž Gonzalo patří, pochází ze San Sebastianu. Pro Cristinu, hlavní hrdinku románu, jsou to, vyjma otce, dva nejdůležitější muži v jejím život, protože každý z nich významně ovlivnil její život. Možná i proto jim autorka dává kompletní jména, přestože jejich příjmení se nám ozřejmují až téměř na konci románu v kapitole W.

b) Neúplné jméno

Neúplná jména se v díle Lucíy Etxebarriy vyskytují velmi často. V románu, jímž se zabývám, sem patří například Line a Gema (Cristininy kamarádky). Co se týče jména Line, nelze si nepovšimnout jeho podobnosti s anglickým výrazem „line“ či českým „linie“. Domnívám se, že se v tomto případě jedná o takzvané „jméno mluvící“, jak nazývá tento typ jmen Daniela Hodrová v kapitole „Jméno“.

Ke jménům znakům můžeme přiřadit i jméno mluvící, které se opírá o zdůrazněný rys postavy, o vyhraněný postoj ke světu. [...] odkazuje ke konkrétní vlastnosti, postoji, typu. Mluvící jméno jako mdalší podoba motivovaného jména většinou rovněž dezindividualizuje postavu, nezávisle na tom, zda je toto jméno součástí systému podobných jmen anebo zůstává v díle ojedinělé.⁹⁴

Rozhodně však jde o jméno expresivní, jež vyjadřuje chorobnou touhu této postavy mít co nejštíhlejší tělo, z textu je totiž evidentní, že Line trpí mentální anorexií a tato posedlost štíhlostí postupně pohlcuje celou její bytost.

Mucho antes de que Line acabara en el hospital. Una sonda que intenta atar a la tierra sus treinta y ocho kilos. Una sonda que intenta que no salga volando. Una sonda que era como la cuerda de un globo. (263)

Za povšimnutí stojí i jméno Santiaga, jehož Cristina považuje za nejoblíbenějšího barmana z baru Planeta X. Jeho jméno bychom mohli označit jako „nomen omen“. Vystihuje totiž nadmíru pozitivní charakter a naladění této mužské postavy. Základ Santiagova vlastního jména, totiž slovo „santo“ se dokonce stává součástí jeho řeči, jak je vidět v následující promluvě Cristiny.

[...] aquella sonrisa tuya, aquella felicidad que transmitías... A pesar de que no tenías muchas razones para ser feliz.[...] Siempre estabas contento. Todo te parecía santo. Tal libro está

⁹⁴ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 608-609.

muy santo, tal grupo está muy santo, tal bar está muy santo. Y
Line la más santa de todas. Santa santísima. (262)

V kapitole nazvané „Tělo postavy“ se zmiňují o jeho jméně jakožto kompozičním prvku, neboť je součástí opakující se věty, která funguje jako jakýsi refrén, jímž je prokládáno vyprávění v kapitole U a jímž se zmíněná kapitola uzavírá. „Pobre Santiago, no sabías que habías encontrado una hembra caníbal.“(261-266) Motiv kanibalské samičky, k níž se tu přirovnává postava Line, je anticipací Santiagovy tragické smrti. Dále je tu postava Aniny první lásky a Borjova nejlepšího přítele Antonia. V tomto případě si lze povšimnout snad jen hláskové podobnosti jmen Ana a Antonio, jež může být prvkem posilujícím dojem pouta, jež mezi těmito dvěma postavami vzniká. Co se týká jména Borja, domnívám se, že jej autorka vnímá jako jméno hodící se pro osobu z „lepší rodiny“, ze snobského prostředí - je symbolem bohatství a nudy. Objevuje se totiž i v jejím dalším románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*, kde se vyskytuje rovněž v kontextu snobského prostředí, a navíc zde neozačuje konkrétní osobu, nýbrž funguje pouze jako jakési obecné označení pro kluky z bohatých rodin. Pro úplnost je třeba do této kategorie jmen zařadit ještě poněkud nudnou tetu Carmen, Iainovu anglickou expřítelkyni Shiboin a Senegalce jménem Ourané, s nímž se Cristina setká v cele předběžného zadržení. Posledně zmíněná epizodní postava je podle mého názoru v románu zcela postradatelná, jelikož zmíněná scéna působí dojmem kýče, a přestože obsahuje určité sociální sdělení, myslím že románu spíše ubírá, působí nadbytečně a rušivě. Nakonec bych ráda zmínila ještě jedno jméno, které v románu sice zazní pouze jednou, ale nelze

přehlédnout jeho souvislost s autorčíným následujícím románem *Beatriz a nebeská těl/es/a*. Jedná se o holčičku Beu, Rosinu spolužačku ze základní školy, jejíž odlišnost od ostatních dívek Rosu fascinuje a jejíž přítomnost v textu je spojena s lesbickým motivem.

[...] sentía debilidad por una morenita que aparentaba exactamente sus doce años [...] Ella no pertenecía a aquel mundo. Ella resultaba inclasificable dentro de las estrechas categorías que podían definirse en aquel limitado universo de uniformes y encerados.[...] Al año siguiente la niña morena dejó el colegio. No he vuelto a ver a aquella Bea en particular, pero alguna vez he visto, o conocido en alguna fiesta, en la calle, en un bar, a una mujer con la misma expresión ensimismada, con la misma dulzura en los ojos, y he sentido esa misma fascinación, esa intuición de haber encontrado a mi alma gemela. (151 a 155)

Zdá se, jako by zmíněná pasáž byla předznamenáním autorčina následujícího románu, kde se hledání vlastní (nejen sexuální) identity stává jednou ze základních otázek, které řeší hlavní hrdinka románu, dvaadvacetiletá Bea.

c) Přezdívka

Přezdívky se v tomto románu v podstatě nevyskytují. Spíše se s nimi můžeme setkat v některých dalších autorčíných dílech. Například v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* zastupuje tento typ postav Móničin milenec a dealer Coco. Jeho pravé jméno se nikde v textu nenajdeme, proto můžeme jen hádat, že jde o přezdívku, jež má být zřejmě odkazem na jeho poněkud

zanedbaný vzhled vyžilého narkomana a drogového dealera. Nelze přehlédnout ani skutečnost, že výraz „coco“ označuje ve španělštině známé strašidlo, které si odnáší zlobivé děti.

- Por ahí llega tu flamante nueva adquisición, acompañado por Kate Moss versión tío - dije, señalando a Coco y el yonqui que salían del cuarto de baño. Desde lejos tenían un aire parecido, porque Coco estaba delgadísimo. No era muy alto, poco más que Mónica, y entre su escasa apostura física y su constante nerviosismo recordaba a un reptil escurridizo, a una anguila.⁹⁵

Další postavou se jménem - přezdívkou je i Beatrizina lesbická partnerka Cat, jedna z nejdůležitějších postav románu. Přezdívka se podobá jejímu křestnímu jménu a její vznik se v románu vysvětluje. Mimo to je její „kočičí identita“ vyvolávaná pasážemi popisujícími její pružné, štíhlé tělo, smaragdově zelené oči apod.

[...] Caitlin probó todas las drogas que cayeron en sus manos. Trapicheó con éxtasis, estafó a turistas, durmió en *squats* y en pisos de estudiantes y acabó trabajando en un *peep show*. De aquel trabajo obtuvo la seguridad de que nunca se acostaría con un hombre y el apodo con el que se la anunciaba a la entrada del garito y que aquella *Pussycat Girl* se había ganado por sus movimientos felinos: Cat. Gato.⁹⁶

Do této skupiny bychom mohli zařadit například čtyři kamarádky hlavní hrdinky z románu *Vyrovnaný zázrak* - „las Sonias“. Fakt, že se všechny čtyři jmenují stejně činí text

⁹⁵ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*, op. cit. s. 78.

⁹⁶ Tamtéž, s. 37-38.

poněkud nepřehledným, proto je hlavní hrdinka Eva Agulló ve své promluvě odlišuje pomocí uvedení jejich profese (např. Sonia, la fotógrafa; Sonia, la guionista...) nebo přezdívky (Senseless Sonia, Slender Sonia...). Jde o reduplikaci postav, jež do jisté míry rozmělnuje identitu každé z nich a činí ji tak méně věrohodnou, méně reálnou.

Základní, tedy identifikační a individualizující funkce jména se v podobných přípězích projevuje i v případě zdvojení jména: dvě postavy mají totěz jméno. To už ovšem signalizuje stav ohrožení identity postavy ať už ve smyslu jejího zdvojené parodického, groteskního, snižujícího [...], či fatálního.⁹⁷

Je to hra se jmény, která má přispět k ozvláštnění románu, a současně mu dodává odlehčený, humorný tón. Ve zmíněném románu si autorka mnohem více a častěji hraje se jmény než ve svých předchozích dílech. Dalo by se říci, že se tento román jmény jen hemží. Mimo jiné se tu objevuje například Evina kamarádka Paz, nositelka takzvaného „mluvícího jména“, neboť jde o klidasku, kterou nikdy nic nerozhází, a podrobně je tu vysvětlen i původ jména Eviny malé dcerky Amandy, jíž jsou deníkové zápisky adresovány.

[...] jméno se může stát leitmotivem; někdy text zahrnuje „příběh“ jména nebo jméno hraje určitou roli v rozvoji syžetu.⁹⁸

Hlavní hrdinka Eva zde vysvětluje, že jméno převzala z písně Víctora Jarry, kde symbolizuje spojení mezi matkou a dcerou,

⁹⁷ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 600.

⁹⁸ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op.cit. s. 599.

v latině odkazuje ke slovesu *milovat*, a navíc jde o jméno pohanského nikoli křesťanského původu.

Cuando nuestro profesor nos explicó que aquel ritornelo, *la vida es eterna*, sugería en la letra de la canción la conexión entre la madre y la hija, decidí, recién cumplidos los diecisiete años, que mi hija se llamaría Amanda [...] Y más tarde, ya en la facultad, me ratifiqué en mi decisión, porque amanda, en latín es la forma gerundiva del verbo amar, es decir que significa „para ser amada“.⁹⁹

Téměř na konci románu pak vkládá autorka do úst hlavní hrdinky následující slova týkající se jména ve vztahu k nalezení vlastní, nezávislé identity.

[...]me gustaría que comprendieras que sólo cuando una decide dejar de ser hija *de* alguien, hermana *de* alguien, mujer *de* alguien, sólo cuando se atreve a mencionar su nombre a solas sin tener que definirlo siempre a partir de una preposición, sólo en ese momento empieza a ser persona por sí misma [...] ¹⁰⁰

Tento úryvek adresovaný stejně jako celý zbytek textu Evině dceři Amandě obsahuje zjevný feministický podtext.

d) Označení apelativem (postavy beze jména)

Poslední skupinou postav jsou postavy beze jména. Tímto způsobem jsou označovány především postavy podružného významu, jež se mohou často jevit spíše jako součást prostředí, do něhož je děj zasazen, než jako postavy s vlastní, jasně vymezenou identitou. Patří sem například neznámý Cristinin

⁹⁹ Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta, 2004, s. 147-148.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 413.

mileneček, o němž je zmínka hned v prvních řádcích kapitoly A. Postava označená pouze jako „on“ je postavou beze jména a současně i bez tváře. Jeho charakteristika se redukuje pouze na údaj o velikosti jeho penisu, tříděním strniště na bradě a na popis jeho chování při sexu. Dále je tu mladík v baru Planeta X (kap.E), kterého postava Cristiny nazývá nejdříve „un tipo bajito y repeinado“, posléze „cliente“, „valiente gilipollas“, „el chico de polo rosa“, „gañán“ a nakonec „el de las gafas“.

Apelativum, v různé míře symbolické nebo metaforické, je typem jména, které může, ale nemusí souviset s dezindividualizací postavy.¹⁰¹

V kapitole S se objevují policisté („maderos“, „el policía jovencito“ nebo „el policía de la barba“), kteří u Cristiny, Line a Gemy najdou extázi (kapitola S), cestující a řidič autobusu („el conductor“) z kapitoly I, pokladní („la cajera“) a ženy nakupující v supermarketu identifikované pouze skrze oděv (kapitola L). Jde tedy o postavy minimálně individualizované, jimž se v textu dostává pouze obecného označení - „el chico“, „la cajera“, „el policía“, „el conductor“. Jsou-li přece jen nějak individualizovány, činí tak autorka pomocí jiných prostředků, například popisem oděvu, slovním projevem apod. V textu se ovšem můžeme setkat i s dalšími epizodními postavami malého významu, které jmény označeny jsou (např. Rosiny spolužačky Verónica, Leticia, Laura a Nines), zatímco jiné, důležitější postavy zůstávají bezejmenné (otec). Nelze tedy udělat rezolutní rovnítko mezi pojmy významná postava – kompletní jméno, a naopak epizodní postava - žádné jméno, přestože se

¹⁰¹ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 607.

takový postup v mnoha případech potvrzuje. Zajímavé je, že do této skupiny málo významných postav patří i postava matky a otce. Obě tyto postavy, jak už jsem se zmínila, jsou velmi málo individualizované, respektive neprojevují se nezávisle, samy o sobě, nýbrž jsou čtenáři prezentovány pouze skrze pohled a promluvu svých dcer. Víme tedy něco o jejich vzhledu, chování, o tom, co mají či nemají rádi, ale jejich nitro je pro nás tajemstvím. To, že křestní jméno matky, Eva, je nám odhaleno až v předposlední větě románu, jistě není bez významu. V celém předchozím textu se totiž označuje pouze jako „madre“ či „mamá“. Může to být prostředek pro vyjádření odstupu, komunikační propasti mezi Cristinou a matkou, neboť postava matky, je v románech autorky vždy problematizována. Hned v první kapitole se postava Cristiny vyjadřuje takto:

No sabéis cuánto me cuesta, cuánto me duele, reconocer que entre la autora de mis días y yo no queda otro vínculo que el de la mutua desconfianza. (23)

Jméno Eva, jež Lucía Etxebarria používá ve svých dílech opakovaně, je evidentním odkazem na první ženu, biblickou Evu, a nese v sobě feministický podtext, což se nejzřetelněji projevuje právě v poslední kapitole románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*. Vypravěčka Cristina zde předkládá kabalistický příběh o první ženě Lilith, která byla Bohem stvořena ještě před Evou jako bytost rovná muži a jejíž existenci pisatelé Bible záměrně zatajili, aby ji nahradili Evou, jíž byla prisouzena vina za smrtelný hřích a jež je muži podřízena. Následně předkládá čtenáři jména biblických žen,

jež vykonaly obdivuhodné, odvážné skutky a projevily tak ženskou sílu.

Lo que viene a demostrar, supongo, que por muchos impedimentos que se le pongan por delante, por mucho que se haga por ocultar su existenci, una mujer fuerte siempre puede conseguir lo que se propone.[...] Fortaleza no es lo que creéis. La fortaleza no se mide según el grosor de los músculos ni según el número de kilos que una persona pueda levantar. Fortaleza significa, sobre todo, aguantar, no romperse. Es una virtud femenina. (296)

Tento odstavec vystihuje podle mého názoru nejen hlavní myšlenku prvního románu Lucíy Etxebarriy, ale i jejích románů následujících. To, co ji nejvíce zajímá a nad čím žasne, je ženská síla a schopnost přežít i přes nejrůznější rány osudu, ať už jsou výsledkem vnějších okolností, nebo pramení z ženina vlastního nitra. Jméno Eva se objevuje rovněž v románu *Vyrovnaný zázrak*, kde je jeho nositelkou jak hlavní hrdinka Eva Agulló, tak i její matka. Jistě není náhodou, že v autorčině díle jde už o druhou postavu matky s tímto jménem. Vezmeme-li v potaz, že i sama Eva Agulló píše své deníkové zápisky z pozice matky, je souvislost s pramáti Evou nasnadě. Na jednom místě se hlavní hrdinka dokonce tímto jménem zabývá a vysvětluje své dceři, proč jí toto jméno nakonec nedala, ačkoli v určité chvíli přemýšlela o tom, že to udělá kvůli rodinné tradici.

[...] pensé en algún momento en darte el nombre de Eva para que fueras la tercera de la familia que lo llevaras (tu abuela, tu madre y tú).¹⁰²

Nakonec se však rozhodne od tohoto úmyslu upustit. Chce totiž, aby její dcera byla zcela odlišnou bytostí, než jakou byla její babička i její matka. Symbolicky tak osvobozuje svoji dceru od „moci“ tohoto jména, jež považuje za symbol ženské podřízenosti patriarchálnímu řádu.

Y elegí Amanda porque al nombrarte quería crearte, y crearte distinta a mí. Mi otra. [...] Te quedaste con Amanda y no fuiste Eva, y las gracias sean dadas a tu padre, porque Eva es nombre de suplantadora, porque es la sumisa que le quitó su puesto a la primera esposa, a aquella Lilith que no nació de la costilla de Adán, la que fue creada a la vez que su compañero y modelada a partir del mismo barro [...] ¹⁰³

Nelze ovšem opomenout ani použití tohoto jména v titulu jejího esejistického díla sestávajícího ze dvou částí a nazvaného *Budoucí Eva a Budoucí písemnictví* a *La letra futura*, v nichž se autorka zamýšlí nad současností a budoucností ženy v literatuře i ve světě obecně. Další postavou s biblickým jménem v jejím díle je Ruth, hlavní hrdinka románu *O všem viditelném a neviditelném*, jehož samotný název je parafrází biblického „všeho viditelného i neviditelného“. Pasáže odkazující na Bibli, jakož i citáty, motta či metaforu s biblickou tematikou jsou v jejím díle poměrně častým jevem. Používá je i k vytvoření humorného či ironického efektu, jako například v následující

¹⁰² Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*, op. cit. s. 149.

¹⁰³ Tamtéž, s. 149.

ukázce, kde vytváří paralelu mezi Bohem Stvořitelem a výrobcem počítačové techniky, firmou Apple. Není snad třeba příliš zdůrazňovat, že zmíněná pasáž stejně jako celá kapitola C (de curro), jejíž je součástí, je kritikou pracovních podmínek a ironizuje současný trend workoholismu panující v západní společnosti.

Dios creó el mundo en siete días. Poco más tarde expulsó a Adán del Paraíso y le castigó a ganarse el pan con el sudor de su frente. Apple fabrica varios millones de ordenadores al año. Millones de mundos virtuales diseñados a diario por demiurgos de veintisiete años, microsiervos de CI desmedidos... Entre las tribus africanas la media semanal de horas de trabajo de un adulto ronda la decena. El hombre europeo supera con mucho las cuarenta. El progreso ha superado al Dios original en todo, incluso en crueldad. Por eso nos gustan tanto paraísos artificiales: nostalgia de tiempos mejores. (33)

Zatímco postava matky dostává jméno až na samém konci románu, postava otce zůstává bezejmenná po celou dobu vyprávění. Jeho jméno se nikde v textu neobjevuje. Proto se můžeme jen domnívat, že příjmení Gaena, jehož nositelkami jsou tři sestry, by mohlo být příjmením jejich otce. Jsou to ovšem pouze dohady. Myslím si, že jeho jméno nám zůstává skryto, protože otec je postavou obestřenou tajemstvím, jako by mlhovou, vystupující ze vzpomínek. Je součástí minulosti, nikoli přítomnosti. Nepřítomnost jména však také může být stejně jako v případě postavy matky vyjádřením odstupu a nedostatečného zájmu otce o dcery. Otec se stává bezejmennou figurou a jeho charakteristika je vyjádřena jinými prostředky

(popisem fyzického vzhledu, preferovaných činností apod.). Význam bezejmennosti otce je ještě zvýrazněn přítomností křestních jmen jeho sourozenců, o nichž se postava Any zmiňuje jen několika málo větami v kapitole H (la hermana mayor Remedios; el otro hermano, Francisco; el hermano pequeño Mauricio).

Tělo postavy

Budeme-li mluvit o „těle“ postavy, je třeba si uvědomit, že jde samozřejmě o cosi velmi obtížně uchopitelného, neboť se jedná o fiktivní tělo tvořené slovy a s nimi spojenými významy. A jak už vyplývá z charakteru jazyka a jeho vnímání, bude toto „tělo“ (stejně jako například literární prostor) zákonitě nabývat různých podob, v závislosti na tom, jakých výrazových prostředků autor k jeho prezentaci využije a jak s nimi naloží čtenářova představivost. Seymour Chatman k tomuto tématu říká:

Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o „vidění“) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. Neexistuje tu „standratní obraz“ existentů jako ve filmu. Při čtení knihy si každý člověk vytváří svůj vlastní mentální obraz Větrné hůrky.¹⁰⁴

Výraz „existenty“ používá jako sjednocující termín pro prostor literárního díla a postavy, neboli entity, jež v textu „existují.“ Protipólem tohoto výrazu je děj, neboli „události“ a obě tyto složky pak považuje za součásti „příběhu“ (fabule). O zásadním podílu čtenářského subjektu na dotváření literární

¹⁰⁴ Chatman, Seymour. Příběh a diskurs. Přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 105.

postavy se zmiňuje i Daniela Hodrová, jež se věnuje problematice těla postavy ve své knize *Na okraji chaosu* zejména v kapitole nazvané příznačně „Jiné tělo“.

[...] každý čtenář tím, že při své konkretizaci postavy postupuje a doplňuje si „místa nedourčenosti“ po svém, konstruuje de facto poněkud jinou postavu.¹⁰⁵

Podle toho, jaký je autorův záměr, může se k prezentaci těla postavy v textu postavit různými způsoby. Zásadní otázkou vždy zůstává, kolik se autor rozhodne čtenáři odhalit, respektive nakolik on sám považuje postavu svého díla za definovanou, nakolik ji bude chtít představit jako něco definitivního, završeného a pouze jako by „zasazeného do příběhu“, či naopak jako něco otevřeného, proměnlivého, stále se utvářejícího a do jisté míry tajemného. Zatímco v předrealistických dílech bývaly postavy často typizované, bez přílišného zdůraznění jejich individuálních odlišností (čemuž odpovídala i prezentace jejich literárního těla), v dílech s realistickou poetikou bývají postavy vykresleny často velmi detailně, neboť mají budit dojem skutečného člověka z masa a kostí. Takové popisy bývají velmi konkrétní a nechávají proto méně prostoru pro čtenářovu imaginaci. Vypravěč (potažmo autor) neponechává nic náhodě, snaží se, aby čtenář „viděl“ postavy jako celistvé a individualizované bytosti. V moderním románu dvacátého století však jako by docházelo k právě opačnému procesu. Mnoho autorů přestává vnímat skutečnost jako cosi dokonale poznatelného, co lze v románu zcela

¹⁰⁵ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Statické a dynamické pojejí postavy.“ Torst, Praha, 2001, s. 522.

věrohodně postihnout, ale naopak jako něco proměnlivého a neuchopitelného, či dokonce chaotického a dezorientujícího.

Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, „pravdivě“ (při vší relativitě tohoto pojmu) zobrazitelný právě jen v jeho procesuálnosti, v jeho stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.¹⁰⁶

Z takového pohledu na skutečnost muselo zákonitě vzejít nové pojetí literární postavy a v souvislosti s tím i prezentace jejího „těla“ v uměleckém textu. Co se týče zobrazení těla postavy v díle Lucíy Etxebarriy, lze říci, že rozhodně není z autorů, již nechávají „vizuální“ konstrukci postavy zcela na čtenáři, nebo její fyzickou podobu záměrně zastírají, vynechávají, nechávají ji zcela mlhavou. V každém z jejích románů nalezneme údaje o fyzickém vzhledu postav, a to nejen postav pro děj klíčových, nýbrž i postav podružného významu, či dokonce postav epizodních. Logicky bývá nejdetailněji popsána hlavní postava. Rozhodně se však nikdy nejedná o popis typu realistického románu, spíš jde o načrtnutí některých základních rysů – barva vlasů, očí, tělesná konstituce, nějaký výrazný rys apod. Význam fyzického vzhledu v rámci kultury a lidského společenství je ovšem bezpochyby fenoménem, jenž autorku zajímá, a má proto své neodmyslitelné místo ve všech jejích románech. Ne náhodou se spolupodílela na vzniku knihy esejů *V objetí ženy-fetiš* zabývající se mimo jiné „zvěcněním“ ženy, redukcí bytosti ženy na její tělo a z ní vyplývající představy o ženě jakožto „dekorativní bytosti“ bez vlastního nitra, intelektu,

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 556.

tvůrčího potenciálu. Otázce ženského těla se autorka věnuje i v další knize esejů *Budoucí Eva*. Zobrazení těla postavy se tak stává prostředkem k tematizaci různých otázek s tělem spojených. Jedním z témat pro autorčinu tvorbu klasických je motiv přeceňování významu ženské krásy a s ním spojené degradace ostatních vlastností ženy (inteligence, schopností, tvořivosti apod.). Objevuje se zde následující myšlenka: zatímco muži jsou hodnoceni a přijímáni pro to, *co* jsou – tedy pro svou osobnost, ženy jsou často hodnoceny spíše podle toho, *jaké* jsou – tedy jak vypadají. Patrně nejvíce prostoru se tématu významu ženské krásy dává v románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*. Najdeme zde mnoho pasáží, kde hlavní hrdinka reflektuje jednak svůj vlastní vzhled, jednak vzhled jiných ženských postav (Cat, Mónica, Charo...). V následující ukázce, přemýšlí Beatriz o hodnotě ženské krásy při pohledu na vlastní tělo v zrcadle.

Yo no estaba muy segura de mi belleza, y de hecho, sigo sin estarlo. La belleza es una cualidad muy subjetiva. Al fin y al cabo, reside más en el ojo del que la aprecia que en el cuerpo o la cara de quien la posee. Pero en el mundo en el que yo había crecido se le concedía tal importancia a la belleza femenina-que parecía mucho más valiosa que la inteligenci - que yo no podía evitar indagar sobre mi propio valor en el espejo.¹⁰⁷

Téma ženské krásy se ve zmíněném románu rozvíjí zejména ve dvou rovinách. První je spojena s postavou Charo Bonet (Móničiny matky) symbolizující přehnanou ženskou touhu po dokonalosti a věčném mládí. Zdůrazňuje se zde zejména její

¹⁰⁷ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 126.

„umělá“ krása a mládí udržované pomocí kosmetických „zázraků“ a zásahů plastické chirurgie. Protipólem k ní je postava lesbičky Cat, u níž se naopak vyzdvihuje její krása pramenící z přirozenosti.

Caitlin no era, al menos aparentemente, una mujer sexual. No exhibía su cuerpo, no llevaba nunca ropas que permitieran adivinar cómo eran sus músculos o sus curvas, no se maquillaba, no se arreglaba el pelo, no estaba tatuada, ni siquiera llevaba pendientes, y mucho menos piercing. En suma: nunca intentaba destacar ninguna parte de su anatomía. Su belleza – sus ojos, su piel, su pelo, su gracia – se imponía por sí sola, y su atractivo sexual no se limitaba a determinados órganos de su cuerpo, sino que era, más bien, como un aura que la rodeaba, una pulsación que la recorría.¹⁰⁸

Cat, jako by byla ženou osvobozenou od honby za dokonalostí vyplývající z potřeby společenského přijetí, nemá zapotřebí ze sebe něco vytvářet, je jednoduše tím, čím je. Zatímco postava Charo symbolizuje odcizení ženy vlastnímu tělu (odmítání přirozenosti), postava Cat je alespoň v tomto smyslu symbolem sebepřijetí, přirozeného vztahu ženy k vlastnímu tělu. S touhou po dokonalosti a neschopností sebepřijetí souvisí i téma hubnutí a mentální anorexie, které je rovněž stálíci autorčiny románové i esejistické tvorby. V románu *Vyrovnaný zázrak* zdůrazňuje autorka především souvislost mentální anorexie s potřebou kontroly nad životem.

Aquella obsesión con perder peso estaba relacionada, sobre todo, con el control. Yo no podía controlar lo que me rodeaba

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 38.

[...] el mundo exterior era un territorio impredecible e inhóspito, pero de la piel para dentro mandaba yo. Yo podía decidir cuánto iba a pesar, cuánto iba a comer, cuánto de mí se iba a enseñar [...] y aquella sensación de poder, de control sobre mi cuerpo y mi persona que experimentaba por vez primera era casi narcótica.¹⁰⁹

V románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* ztělesňuje zmíněné téma postava Cristininy kamarádky Line, s níž se pojí zejména dva motivy. Prvním je motiv posedlosti hubnutím, tedy již zmíněné mentální anorexie. Tato postava s infantilní vizáží¹¹⁰, prezentovaná jako poněkud naivní a nezralá osobnost, připomíná některými rysy postavu Móniky z druhého autorčina románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*.

Line y su cara inocente, su cuerpo escueto, sus tetas apenas esbozadas, su pubis de niña de ocho años.[...] Line lolita, la reina de la pista y de las nínfulas.[...] Te impresionó su aire de Vampirella prepúber, te impresionaron sus coletitas y sus dos filas simétricas de dientecitos coralinos. ¿Cómo ibas a resistirte a su aire de asombro perpetuo, a esos dos pezones diminutos, desafiantes, que pugnaban como locos por escapar de la cárcel de algodón rosa en que estaban confinados? [...] Ese culito perfecto, embutido en unos vaqueros de talla infantil. Line había pactado con el diablo para mantener su talla 38. Consérvame niña y yo a cambio dejaré de comer. Ella está ocupada destruyéndose a sí misma, eliminando su entidad miligramo a miligramo. (261-264)

¹⁰⁹ Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. op. cit. s. 405.

¹¹⁰ Více viz kap. „Oděv postavy“.

Druhým motivem, který Line charakterizuje, je její promiskuita a závislost na sexu, spojená s citovým chladem, jenž projevuje vůči svým milencům. Její nenasytnost v sexu ostře kontrastuje s tím, jak se omezuje v jídle. Hlad kompenzovaný sexuální nestřídmostí. Jak říká Cristina v následující ukázce: „Její dietní režim se omezoval na říjné samečky, proto nic jiného nejedla.“¹¹¹

Y por eso no quiso repetir después de aquello, porque tenía otros cuerpos que explorar, otros machos que devorar. Porque eso era lo único que se permitía comer. Su dieta se restringía a los machos en celo, y por eso no comía nada más.[...] Porque a ella le parecía muy cool aquello de meterse jaco. Porque Kurt Cobain se metía, porque Iggy Pop se metía, porque Courtney Love se mete. Y todos están tan delgados. Cuerpo de moderno, magro y consumido. (266)

V románu *Vyrovnaný zázrak* je téma těla rozvíjeno především v kontextu těhotenství a mateřství. Hlavní hrdinka a vypravěčka Eva Agulló na mnoha místech textu s nadsázkou a ironií komentuje změny, jimiž její tělo během těhotenství a laktace prochází, a porovnává svoje vlastní zkušenosti s informacemi, jež si o těhotenství přečetla v knihách či časopisech a které jsou obvykle v rozporu s její reálnou zkušeností. Zamýšlí se i nad vlivem těchto změn na vnímání krásy ženského těla. Názorným příkladem nevázaného projevu zmíněné postavy-vypravěčky je následující ukázka, v níž se Eva pozastavuje nad nepravdivým zobrazováním ženského těla v médiích a reklamě.

¹¹¹ Etxebarria, Lucía. *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*. Přel. Hana Kloubová. Praha: Garamond, 2007, s. 236.

La portada de un libro ocupaba una pelirroja estupenda y semidesnuda con una tripa enooooooooorme (de al menos ocho meses, calculé yo) [...] Sus tetas resultaban un prodigio de desafío a las leyes de la gravedad. Nada que ver con mis urbes, desde luego, ni de lejos, pero tampoco con el pecho de ninguna de mis amigas embarazadas [...] ¹¹²

S tématem těla souvisí rovněž téma jinakosti. Tímto tématem se ve své studii zabývá Daniela Hodrová velmi dopodrobna v kapitole Jiné tělo.¹¹³ O postavách v díle Lucíy Etxebarriy nelze říci, že bychom mohli jejich tělo chápat jako „jiné“ ve smyslu jeho fantastických či nadpřirozených rysů. Jedná se spíše o jinakost vycházející z proměny těla každodenního.

V lůně každodennosti však dřímala i pro bytost s tímto tělem možnost, aby skrze pocit odcizení, který se jí jednoho dne zmocnil, sebe sama nově pocítila a zaujala nový postoj ke světu.¹¹⁴

Většina hlavních hrdinek románů Lucíy Etxebarriy se cítí v nějakém smyslu „jiná“ než jejich okolí, vrstevníci apod. Může jít jak o jinakost fyzickou, tak o jinakost prožívání, zájmů, sexuality, atd. Významný je zejména fakt, že jako „jiná“ se vždy vnímá a označuje především postava sama. Na těchto „jiných“, výjimečných či poněkud zvláštních rysech postavy se pak zakládá její jedinečnost a s ní spojený význam postavy pro dějovou osnovu či jazykovou stránku textu. Ana Gaena se cítí fyzicky jiná, neboť je oproti ostatním příliš drobná a působí

¹¹² Etxebarria, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. op. cit. s. 41.

¹¹³ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Jiné tělo.“ op. cit. s. 638-663.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 650.

nedospěle (tuto polohu jinakosti podporuje i její oděv¹¹⁵). Stejně tak se cítí jiná díky své přílišné emocionální citlivosti. V následující ukázce, kde Ana popisuje jak sama sebe, tak svoje sestry, je mimo jiné dobře patrné, jakým způsobem autorka využívá techniky kontrastu v souvislosti s tělem postavy - rozdílnost povah Cristiny, Rosy a Any zdůrazňuje i pomocí upozorněním na jejich fyzické odlišnosti.

Parece que al retrato de mi padre le hayan pintado melenas y añadido curvas, y ésa es Cristina. Rosa es como mi madre, dicen, no sólo por lo rubia y lo delgada, sino por lo fuerte y lo decidida, con esa personalidad que parece moldeada a base de cemento y aplomo, mientras que yo soy como de gelatina, siempre a punto de romperme[...] ¿A quién me parezco yo? A mi madre en la estatura y en los ojos . Pero nadie sabe, yo no sé, de dónde me viene esta lágrima fácil y esta incapacidad para pensar con la mente clara.(105)

Rosa, jakožto vysoká blondýna je ve španělském kontextu rozhodně nápadná svým „jiným tělem“. Mimo to je vysoce inteligentní. „Es que ella es una especie de genio“(22), říká o ní její sestra Cristina v první kapitole románu. V dětství se Rosa navíc odlišovala i svými zájmy, neboť na rozdíl od svých vrstevnic hodně četla, poslouchala klasickou hudbu a rozhodla se vystudovat exaktní vědy. V dospělosti se pak liší od ostatních žen svými výjimečnými pracovními úspěchy stejně jako tím, že nemá partnera ani rodinu. A aby toho nebylo málo, naznačuje se v textu i její jinakost sexuální, když téměř na konci románu Rosa říká:

¹¹⁵ Více viz podkapitola „Oděv postavy“.

Creo que debo hacer lo mismo que ha hecho Ana, y recuperarme a mí misma. Reconocer ante el mundo que no me gusta mi trabajo, que no me gustan los hombres, yo que sé...lo que decida que debo reconocer. (314)

Stejně tak i nejmladší sestra Cristina se v mnohém cítí „jiná“. V textu najdeme zmínky o tom, že je neobvykle krásná. Současně se liší i svou prudkou, vášnivou povahou (zděděnou patrně po otci) nebo svým neobvykle aktivním sexuální životem a počtem milenců, tedy tím, co sama nazývá „mi promicuidad incontrolada“. (25) Všechny tři sestry pak o svém pocitu jinakosti v textu samy mluví. Zdá se však, že určité známky jinakosti bychom mohli nalézt i u většiny ostatních postav tohoto románu. Gonzalo je „jiný“ svými pedofilními sklony, matka se jeví „jiná“ ve srovnání s běžnými matkami, Gema je „jiná“ tím, že je lesbička apod.

Tělo se v textu jeví jako jiné dvojím způsobem: jednak se tak jeví ostatním postavám a čtenáři, jednak se pocit jinakosti rodí v postavě samé, jež začíná vnímat vlastní tělo, ozvláštněně, odcizeně.¹¹⁶

V textu se setkáváme i s vnímáním jinakosti ostatními postavami. Nikoli ona sama, nýbrž její sestry vnímají Cristinu jako neobyčejně krásnou. Vnímání druhé postavy jako „jiné“ může být motivováno citovým zájmem - Cristina vnímá Iaina jako neobyčejného muže a výjimečného milence a otevřeně ho odlišuje od všech ostatních mužů, kteří prošli jejím životem.

¹¹⁶ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 645.

Así que conocí a Iain por casualidad en una fiesta, y me colgué. Me encoñé porque tenía la polla enorme y porque era un plusmarquista sexual. Y me enamoré porque era completamente distinto de la gente que me rodeaba. [...] No parecía acarrear ese aura de provisionalidad que caracterizaba a todo que me rodeaba. Abbé fascinada por cualquier detalle relacionado con él, por mínimo que fuese. (164)

Stejně tak Rosa vnímá jako výjimečného Gonzala, zatímco pro Anu byl oním „jiným“ mužem Antonio. Následující ukázka jasně ilustruje, jak výjimečný se Antonio Aně jeví. Kromě toho se zde jasně ukazuje, jak lze postavu charakterizovat uvedením několika málo výrazných detailů. Postava přitom často nemusí mít žádné (případně velmi omezené) „nitro“. Jakoby se omezovala pouze na ten který konkrétní rys. Autorka využívá popisu nějakého fyzického rysu stejně jako popisu nějaké konkrétní části oděvu¹¹⁷ zejména k identifikaci epizodních postav. Stejně jako v případě oděvu jsou i zde významným vodítkem kvalifikující přívlastky.

La cajera, con el moño bastante alborotado ya y un humor de perros, intenta pasar los artículos por el lector electrónico de la caja[...] (135)

Tak se představa postavy Antonia redukuje na „ zářivý chrup a opálené svalnaté tělo“ podobně jako na Santiagovi se zdůrazňuje jeho „šťastný úsměv či nejhezčí zadek v Madridu“.

Antonio acababa de cumplir los dieciséis años pero parecía un hombre de verdad, y era capaz de llegar nadando hasta la isla de

¹¹⁷ Více viz podkapitola „Oděv postavy“.

Santa Clara y regresar; y cuando salía del agua, sonriendo con aquella dentadura blanquísima y apartándose el pelo mojado de la cara con gesto indolente, daba la impresión de que se lo había tomado como un simple paseíto; y cuando jugaba a palas, y ganaba siempre, las chicas no hacían más que dirigirle miradas de soslayo, fascinadas por aquellos abdominales bronceados que parecían esculpidos en mármol. (206)

Jak zjistíme později, je zmínka o Antoniově fyzické síle jakousi předzvěstí, anticipací událostí, jež se později stanou (jeho síla se opětovně objevuje ve chvíli, kdy Ana bojuje s Antoniem, který se ji snaží znásilnit). „Jiné tělo“ se však podle Daniely Hodrové často rodí například vlivem nemoci či smrti.

Na proměně každodenního těla v jiné tělo se nezřídka podílí nemoc jako brutální přerušování každodennosti [...]. Nemoc [...] má přitom v literárním díle (a nejen v něm) vesměs v různé míře symbolický charakter. Nemocí se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí, ale zároveň už jím toto zapomenuté bytí začíná prosvítat.[...] Nemoc a smrt spolu se zážitkem jiného způsobují proměnu každodenního těla v jiné tělo.¹¹⁸

Tato tendence je v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* velice výrazná, zejména fakt, že všechny tři hlavní postavy trpí psychickými problémy (deprese) a současně se v momentě vyprávění nacházejí v psychické krizi. Dále se Cristina hned na počátku románu zmiňuje o ztrátě menstruace a jejích možných příčinách. Tato skutečnost činí její tělo jednoznačně „jiným.“

¹¹⁸ Tamtéž, s. 650-651.

O sea que, lo que es por mí, pues nada, no tengo la regla y encantada de la vida. Pero mi ginecóloga no opinó lo mismo y me obligó a embarcarme en una epopeya de laboratorios y hospitals que me hicieran recuperar mi conexión de sangre con el mundo.(21)

Za nemoc lze považovat i Santiagovu závislost na heroinu. Jeho následná smrt předávkováním však hluboce ovlivní především Cristinu, stejně jako smrt Antonia má zásadní vliv na změnu Any a jejího života. Za tělo, jež se změnilo v „jiné“ vlivem nemoci, můžeme považovat i anorektické tělo již zmíněné Line. Stejně tak tělo Cristiny poznamenané pokusem o sebevraždu. Jeden z nejvýmluvnějších příkladů „jiného těla“ pak nalezneme patrně v románu *O všem viditelném a neviditelném*, kde se zdůrazňuje zejména fyzická odlišnost hlavní hrdinky vzhledem ke světu, jenž ji obklopuje (Ruth - poloviční Irka, s porcelánovou pletí a zrzavými vlasy působí ve španělském kontextu jednoznačně exoticky). Zmíněný motiv odlišnosti prolíná celým románem.

Aquel dolor agudo y constante, aquella ansiedad que no podía dejar de sentir, se derivaba de su índole de ser diferente, pues Ruth siempre supo, o más bien sintió, que era distinta. Entre otras cosas por su condición de pelirroja, la única de su clase. Y llevar en la cabeza aquella llama anaranjada, esa distinción, le confirmaba lo que ella había sospechado desde que cumplió los cinco años: que por alguna razón no era como las otras.¹¹⁹

¹¹⁹ Etxebarria, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2001, s. 73.

Vzhled vlastního těla se pro hrdinku stává zdrojem problémů, pocitů vydělenosti a osamění, když se setkává ohledně vzhledu svého těla s intolerancí a předsudky.

Cuando tenía catroce, quince, dieciséis años se suponía que era la Puta Oficial de su urbanización.[...] la calificació de Puta no tenía nada que ver con la historiografía sexual de Ruth,[...] sino más bien con su aspecto. Se había desarrollado muy pronto, y ya desde la pubertad mostraba esa aura de animal en celo que la caracterizaría toda la vida y que la diferenciaba de las niñas *monas* de su edad [...]¹²⁰

V románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* se setkáváme s popisem postav poměrně hojně, avšak jak už jsem uvedla, nebývá tento popis příliš detailní. Fyzické rysy z hlediska osnovy významných postav (v tomto případě tedy zejména popis Cristiny, Rosy a Any) se čtenáři nepředkládají hned na počátku románu, nýbrž jsou mu odhalovány postupně a dalo by se říci „po troškách“. Je na něm, aby postupně „posbíral“ všechny útržky tohoto popisu a poskládal je ve vlastní obraz té které postavy.

[...] tělo postavy je prezentováno jako cosi proměnlivého, co v textu před autorem a poté před čtenářem postupně vyvstává a co zůstává „nehotové“, dílčí i na samém konci.¹²¹

Podobným způsobem se v textu prezentují i některé charakterové rysy postav. Jiné lze odvodit či vydedukovat pouze z určitého chování, jednání či jazykového projevu.

¹²⁰ Tamtéž, s. 181.

¹²¹ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Statické a dynamické pojejí postavy.“ op. cit. s. 521.

Fiktivní tělo postavy, na rozdíl od těla reálného člověka, může rovněž „existovat“ v různých časových rovinách (např. hlavní hrdinky zachycené v dětství, pubertě a dospělosti) a podle toho v jaké situaci či době se postava v ději nachází, se mohou její fyzické i charakterové rysy různě měnit.

Podoba postavy není na začátku, ale ani na konci definitivní, je právě tak v pohybu jako mnohem detailněji než dřív popisované a jistě proměnlivější, dynamičtější nitro. Odtud pak vede cesta k redukci informací o těle postavy na jednání a činy [...] ¹²²

V některých případech dává autorka čtenáři prostor pro jeho vlastní úvahy o postavách a motivech jejich jednání, pro hledání souvislostí a domýšlení nevyřčeného. Jindy se motivace jejich chování a činů odhaluje přímo v textu (např. Anina posedlost úklidem jako důsledek znásilnění; Rosin zájem o exaktní vědy jako důsledek odchodu otce od rodiny; k vysvětlení Cristininy promiskuity nám autorka prostřednictvím vypravěčky nabízí hned několik možných důvodů – sexuální zneužívání v dětství, odchod otce od rodiny či hormonální vlivy). Tělo postavy se může v textu projevovat různými způsoby. Může jít jak o popis těla samotného, tak o popis určitých projevů či aktivit, které na existenci těla postavy jednoznačně odkazují, přestože tělo samo zde zmiňováno není. Tak může Ana mluvit o své nepřekonatelné únavě a pláči, Cristina o problémech s menstruací nebo účincích extáze, Rosa o pocitech vnitřní prázdnoty či o tom, jak je příjemné převléknout se z pracovního a pohodlně si sednout.

¹²² Tamtéž, s. 522.

Cómo me gusta llegar a casa y vestir como me da la gana y sentarme como me da la gana. Y balancear las piernas. Me deshago el moño, me pongo un pantalón de pijama y una vieja camiseta gris [...] (65)

Hodrová zahrnuje pod pojem „tělo“ veškeré rysy postavy vyvstávající z textu – vedle jejího vzhledu i projevy vnímání, cítění a myšlení, chování, jednání a řeč. Dále zdůrazňuje, že tělo postavy se prezentuje nejen v promluvě vypravěče či postav, ale i v dialozích a monolozích (vnitřních či vnějších)¹²³. Za jeden z projevů odkazujících k existenci fikčního těla postavy lze mimo jiné považovat i sex a s ním spojená nahota těla.

Objev nahého těla postavy, spjatý s obecným procesem obnažování, se zveřejňováním soukromého těla v umění i realitě 20. století, znamenal současně posun i v pojetí literární postavy jako takové, ve způsobu její prezentace v díle.¹²⁴

Lucía Etxebarria tematizuje sexualitu ve svých dílech velmi často, a to v různých jejích podobách. Zamýšlí se nad ní jak ve svých románech, tak v esejích a centrem jejího zájmu je především vnímání sexuality z pohledu žen. Již v jejím prvním románu tvoří sexualita jedno z nejpodstatnějších témat, které se v různých obměnách vine celým příběhem od začátku až do konce. Proto není jistě náhodou, že hned první kapitola románu začíná sexuální scénou. Jedná se o vyprávění hlavní hrdinky, v němž popisuje svůj poslední, z jejího pohledu poněkud nevydařený, sexuální zážitek s náhodným milencem. Dokonce i

¹²³ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. kap. „Jiné tělo.“ op. cit. s. 638.

¹²⁴ Tamtéž, s. 648.

prolog, stylizovaný do podoby astrologické předpovědi, jenž první kapitole předchází, je zcela evidentním, i když poněkud hravě stylizovaným, popisem fyzické lásky. Hned z první kapitoly je tedy čtenáři jasné, že v životě hlavní hrdinky a vypravěčky Cristiny hraje sex velice významnou roli, což potvrzuje i tím, co o sobě říká, když kapitolu uzavírá.

Y bueno, mis hermanas se meten mucho conmigo por promiscua y devorahombres, pero ¿qué quieres que te diga?, soy como soy, sea porque mi padre nos dejó, sea porque me sobra testosterona, yo soy así y me gusta, y no me apetece renunciar al único placer tangible que la vida nos permite aprovechar. (27)

V průběhu textu se pak otevírají další motivy související s tématem sexuality, z nichž některé jsou pouze zmíněny a autorka je příliš nerozvíjí - nedostatečná sexuální výchova, hodnota panenství, otcova nevěra - zatímco jiné mají v osnově zásadní místo a podmiňují vývoj děje a chování postav. Rosa líčí svou první erotickou zkušenost (kap. M). Ana před námi postupně odkrývá svoji dávnou minulost, poznamenanou znásilněním (kap. R). Dozvíme se, jaký vliv mohlo mít na Cristininu promiskuitu sexuální zneužívání v dětství (kap.X). Objevíme tu narážky na Rosinu nepřiznanou homosexualitu (kap. M a Z). Zajímavě je ztvárněna například milostná scéna v kapitole U, v níž figuruje Cristina, Line a Santiago. Líčení soulože Santiaga s Line je prokládáno vsuvkami připomínajícími „přírodopisný komentář“ popisující rozmnožovací akt hmyzích druhů, u nichž samička bezprostředně po kopulaci samečka sežere. Celou kapitolou pak

jako leitmotiv či refrén prolíná opakující se věta, jež je předznamenáním Santiagovy tragické smrti související s neopětovanou láskou k Line. „Pobre Santiago, no sabías que habías encontrado una hembra caníbal.“(261-266)

Dále je tu velmi odvážná sexuální scéna, v níž Cristina líčí první společnou noc s Iainem (kap. K), imaginární milostná scéna, v níž vyústí Rosina touha po Gonzalovi (kap F), šťavnatý dialog Cristiny a Line na téma sex situovaný do prostředí městského autobusu (kap. I) nebo líčení toho, jak se Cristina, Gema a Line „vzdělávají“ sledováním pornografických filmů (kap. N). Jak už jsem se zmínila v úvodní kapitole, Lucía Etxebarria zastává názor, že v textu lze vždy nalézt prvky, které prozrazují, zda je autorem žena či muž. Je rovněž toho názoru, že se nejzřetelněji projevují právě v popisu milostných scén. Ona sama, přestože využívá v takových pasážích mnohé metaforu a přirovnání, popisuje sexuální scény s velkou otevřeností a nešetří poměrně detailním popisem milostného aktu. Častým motivem, jenž spojuje s těmito scénami je obraz vody. Jako ukázkou jsem vybrala pasáž popisující ženský orgasmus, v níž počáteční obraz vody postupně přechází do obrazu Země jako metaforu ženského těla.

Fue un gemido largo y profundo que me subía desde muy adentro, desde algún punto recóndito e inexplorado hasta entonces, y que cortó el aire como un cuchillo. Me dilataba en dimension de océanos. Fue como si se abriera un dique. Olas y olas de agua salada surgieron de mí. Sentía que creaba ríos, lagos, mares..., y él avanzaba con esfuerzo hacia mi fondo como un nadador contra corriente. Cuántos peces, cuántos

óvulos, cuántas bacterias y bacilos nadan en mi fondo, cuánta flora y fauna me habita, cómo estoy tan intensamente viva, yo, ecosistema hembra, Gaia.(131-132)

Metafory a přirovnání s přírodními motivy patří mezi vůbec nejčastější výrazy, jichž Lucía Etxebarria v popisech milostných scén využívá. Důvodem může být vnímání sexuality jako určité přirozenosti, jež navrácí člověka ke kořenům, k jeho původnímu spojení s přírodou, neboť v průběhu sexuálního aktu ustupuje myšlení jakožto lidská výsada do pozadí, aby dalo prostor mnohem starším, animálnějším projevům těla, jako jsou smyslové vjemy a emoce. Jen pro ilustraci uvádím několik dalších příkladů z románu *Beatriz a nebeská těl/es/a*, kde se v milostných scénách rovněž objevují přírodní motivy.

Cada noche recorría su geografía conocida, sus dunas, sus lagos, sus llanuras, sin brújula, sin miedo.¹²⁵

Cuando estaba con Cat una parte de mí se disgregaba en átomos minúsculos. Me diluía y me hacía fuego líquido para fundirme con sus entrañas, transportada por oleajes de lava.¹²⁶

Comaparando con la dulzura envolvente y felina de Cat, Ralph resultaba una catástrofe natural, como un tornado imparable que a su paso arrastraba casas y devastaba maizales, como un torrente desbordado, como una tormenta de granizo. ¿De qué hubiera servido oponer resistencia?¹²⁷

¹²⁵ Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. op. cit. s. 220.

¹²⁶ Tamtéž, s. 215.

¹²⁷ Tamtéž, s. 203.

Nelze opomenout ani spojení sexuality a smrti jako dvou základních principů života na Zemi, které ačkoliv se zdají být na první pohled v protikladu, jdou ve skutečnosti ruku v ruce a úzce spolu souvisí. Zatímco sexuální akt jako předzvěst zrození je symbolem nově vznikajícího života, smrt symbolizuje jeho konec. Z jiného úhlu pohledu je však smrt ve skutečnosti něčím, co připravuje prostor pro vznik nového života. Stejně jako v tarotových kartách, může proto i v literárním díle představovat motiv smrti nikoli konec, nýbrž určitý významný předěl, kdy něco musí skončit, aby něco nového mohlo začít. Takový je podle mého názoru i význam scény v kapitole T, v níž se Rosa hledí do mořských vln a myslí na sebevraždu. Obraz moře jako jejího „posledního milence“ spojuje v sobě oba výše zmíněné motivy. Současně je tato scéna zásadním předělem v životě této postavy, bodem zvratu, od něhož se její život bude ubírat jiným směrem. Symbolizuje nový začátek.

Empecé a pensar que podría caminar hacia el agua, caminar y caminar hasta que ya no tocara fondo, y ahogarme sin más. Como Virginia Woolf. Morir joven y con elegancia.[...] El mar sería mi último amante. Las olas me darían el beso de la muerte. Lamerían dulcemente mis senos y mis piernas y mi sexo, hasta el final. (257-258)

Oděv postavy

Stejně jako autor může či nemusí propůjčit postavě její „literární tělo“, může nebo nemusí ji obdařit též jejím „literárním oděvem“. Popis oděvu je součástí vnější charakteristiky postav a podle toho, jak jej autor pojímá, může

nabývat nejrůznějších významů. Pomocí oděvu může postavu například zařadit do určité sociální, etnické či profesní skupiny, aniž by zdůrazňoval její charakter individua (identifikační a generalizující funkce), na druhé straně může prozrazovat ledacos o charakteru postavy (individualizující funkce), může být tím, co prozradí čtenáři její identitu, nebo může naopak plnit funkci převleku, masky, do které se postava halí a její pravé já tak zůstává skryto buď ostatním postavám, nebo i samotnému čtenáři. Postavy-typy pak bývají oděny do šatů charakteristických pro daný typ - např. čaroděj do dlouhého pláště, princezna do vznešených šatů, žebrák bude oděn pouze v potrháných hadrech, bude bosý apod. Postava samozřejmě oděv mít nemusí, respektive nemusí být o něm v textu zmínka. Jedním z důvodů může být skutečnost, že mluvit o něm se zdá nadbytečné. Pokud se například v textu objeví postava vojáka, není třeba čtenáři zbytečně zdůrazňovat, že je oblečen v uniformě. Čtenář si ho tak díky společnému kulturnímu základu představí sám. U postav s větší mírou individualizace se více či méně podrobný popis oděvu patrně vyskytne. Pokud k tomu však dojde, nebývá to obvykle samoučelný akt. Popis oděvu může o charakteru a funkci konkrétní postavy hodně vypovídat a stejně tak o ní vypovídá jeho absence. Kromě toho *co* má postava na sobě může autor klást důraz i na *kvalitu* oděvu či jeho *stav*. Uniforma vojáka může být nažehlená a perfektně padnoucí, ale stejně tak může být pomuchlaná, rozedraná, spocená... jeho boty vypulírované nebo od bláta – pokaždé však popis jeho oděvu vyvolá u čtenáře jiné asociace, jiný pocit, jiné představy. Obraz, který se uvedením těchto detailů ve čtenářově mysli vyvolá, bude mít zcela odlišný charakter. Pojdme se nyní podívat, jaký způsobem zachází

s tímto charakterizačním prostředkem Lucía Etxebarría ve svém prvním románu. Popis oděvu je zde jedním z prostředků, jež autorka používá pro individualizaci a zejména k posílení žádoucího kontrastu mezi třemi hlavními postavami Anou, Rosou a Cristinou. O tom, jak se obléká nejstarší sestra Ana se dozvídáme jak od jejích sester, tak od ní samotné. Na jejím oděvu se zdůrazňují zejména tři aspekty: konzervativnost, vysoká kvalita a poněkud infantilní styl, což nám o této postavě prozrazuje informace, které se jen potvrzují dalšími charakterizačními prostředky, o nichž už byla řeč dříve (např. mluvou, popisem bytu). Takto se o stylu Anina oblékání vyjadřuje její sestra Rosa:

Mi hermana Ana, la mayor, siempre hacía gala de un vestuario sobrio, discreto y algo añorado, como correspondía a su condición de niña modelo, ejemplo de sensatez y principios cristianos. Aquellos trajecitos de flores, aquellas faldas escocesas que no revelaban nada. Tan sólo inocencia y tranquilidad. (78)

A takto mluví o sobě a svém oděvu sama postava Any.

Quizá parezco más joven por el modo que visto, porque hoy, por ejemplo, llevo una camisita de cuello redondo con estampado de florecitas Rosa y unos vaqueros de Carroche, y tengo que reconocer que el modelito es más propio de una niña de quince años que de una mujer casada y madre de un niño. (134)

Její oděv se plně shoduje s nevýraznou, nejistou mluvou, křehkou postavou a plavými vlasy a doplňuje tak mozaiku,

z níž se skládá postava „věčné holčičky“ Any, která se před okolním světem, o němž ví z vlastní zkušenosti, že je tvrdý, nespravedlivý a působí bolest, uzavírá ve svém dokonalém zámku (přepychový byt) a tváří se jako by se jí život tam venku netýkal. Necítí se natolik silná na to, aby se mohla konfrontovat se tím, co by vně této „zlaté klece“ na ni mohlo čekat. Jedním z momentů, kdy je Ana nucena ke konfrontaci s vnějším světem, je scéna v supermarketu. Ana se proti své vůli stává středem pozornosti ve chvíli, kdy u pokladny zjistí, že si zapomněla peněženku. Anina křehkost a dětský vzhled zde ještě více vyniká díky kontrastu s postavami několika žen stojících ve frontě za ní. Tyto hrubé, objemné „matrony“, zmalované a oblečené do křiklavých, nevkusných šatů, jí nahánějí hrůzu. Aně je jasné, že jsou z úplně jiného těsta než ona. Zdají se bojovné a sebevědomé. Hned na začátku scény komentuje Ana jejich oděv a vzhled a podle něj také později jednotlivé postavy identifikuje např. „[...] a la de la bata de flores le oigo decir que seguro que he *tenío* un disgusto con mi *marío*[...]“ (137)

No debería reconocerlo, pero estas señoras repintadas y con cara de mal genio me dan miedo, y me siento tan pequeña, tan distinta... Probablemente porque lo soy, porque, sinceramente, en la vida saldría yo a la calle con un traje como el que lleva la señora que tengo detrás, una especie de imitación de Chanel de baratillo con botones dorado con el que esta mujer debe de creer que va muy elegante y que se parece a la Consuelo Berlanga. Y anda que la de atrás... Va con chándal y tacones, y con eso lo digo todo. (133-134)

Značně výmluvný vzhled této skupiny epizodních postav, které jsou jakýmsi inventářem prostoru supermarketu, je vhodně doplněn osobitou, neuhlazenou mluvou, jež je charakterizuje podobně jako jejich oděv. Přímá řeč, bez jakýchkoli interpunkčních znamének zasazená přímo do textu, je zdůrazněna použitím velkých písmen vytvářejících dojem nadměrně hlasitého projevu, který je navíc gramaticky i foneticky nekorektní (slova jsou svázána, chybí hlásky apod). Je to vlastně přepis hovorové mluvy, která je typická pro obyčejné, nepříliš vzdělané lidi nižších vrstev (např. tenío = tenido, marío = marido; que sacolao = que se ha colado). Dámy v supermarketu tak působí jako dokonalé pouliční drbny.

SEÑORA, QUE ES PARA HOY, QUE NO TENEMOS TODO EL DÍA, brama una de la cola, que lleva el pelo teñido de azul y una bata de flores. ESO DIGO YO, QUE ME DEJAO LA OLLA EN EL FUEGO, replica otra, gordísima, con el pelo teñido de amarillo y la raíces negras. (136)

Dalším momentem, kde se popis Anina oděvu jeví jako důležitý, je pasáž v kapitole R, kdy se Ana s netrpělivostí a nervozitou pečlivě připravuje na příjezd Antonia, kterého pozval na návštěvu její manžel Borja. Ana chce působit dokonalým dojmem. Nyní přichází ta velká chvíle, na kterou tolik let čekala. Konečně bude moci Antoniovi ukázat, že za něco stojí, že si zaslouží všechnu tu nádheru a dokonalost, v níž žije a kterou získala vlastním úsilím. Šaty, které si Ana ku příležitosti Antoniovi návštěvy oblékne, mají v tomto případě funkci „převleku“, neboť Ana sama se stylizuje do role, jež pro ni není přirozená, a přiznává, že se v této vyzývavé image,

která je na hony vzdálená jejímu pravému já, cítí poněkud rozporuplně. Dalo by se dokonce uvažovat o tom, že tímto aktem dělá Ana ze sebe svého vlastního „dvojníka“, svoje alter ego, kterému díky své katolické výchově běžně nedovolí vyjít na povrch. Ana - žena činu, svůdná a krásná.

Incluso me había comprado un traje para la ocasión, un traje tan ceñido que apenas me permitía respirar, y que tenía en la parte delantera dos triángulos de terciopelo que aplastaban cada uno de mis senos y se encargaban de elevarlos casi a la altura de la garganta. Había tenido que ensayar casi toda la mañana, pasillo va, pasillo viene, para mantener el equilibrio sobre los tacones de siete centímetros de mis zapatos nuevos y, a pesar de todo, tenía la impresión de que en lugar de resultar mundana y sofisticada, que era lo que había pretendido, recordaba un poco al pato Lucas; y cuando me miré en el espejo lo primero que pensé fue que parecía Cristina. Era una extraña mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizá en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara, o eso era lo que mamá habría dicho. (214-215)

Ana má v úmyslu na Antonia zapůsobit, chce vypadat jako sebevědomá, cílevědomá, světaznalá žena, která se ničeho nebojí a která dosáhne jakéhokoli cíle, který si vytyčí. Chce, aby si uvědomil, jaký byl hlupák, když ji zneužil a posléze opustil, že neměl právo chovat se k ní jako k lehké holce. Má potřebu dokázat mu, ale hlavně sama sobě, že taková není. Prostřední sestra Rosa nechá čtenáře nahlédnout přímo do své šatní skříně, přesněji řečeno do dvou velmi odlišných skříní,

kteře jako by symbolizovaly dvě protikladné části její osobnosti. Jako by dělala komentovanou prohlídku, postupuje šuplák po šuplaku a umožňuje tak čtenáři nahlédnout do svého intimního světa. Velice detailně popisuje svůj pracovní oděv symbolizující řád a strohá pravidla, jimiž se řídí její pracovní život (uklizená skřín - troje stejné boty, tři téměř identické kostýmy v tmavých barvách, omezený výběr). Klade důraz na jeho praktičnost a vysokou kvalitu. Naproti tomu stojí její, prakticky neexistující, život mimopracovní. Skřín v níž „vládně chaos“ symbolizuje to, čím byla předtím, dříve než se stala otrokem vlastní kariéry (barvy, možnosti, zábava, radost).

Me gustan los trajes sastre, también, porque resultan prácticos. Me basta con cambiar a diario de camisa y accesorios y puedo usar el mismo traje tres días seguidos. Eso sí, mis trajes son de la mejor calidad: Loewe, Armani y Angel Schlesser. Tengo tres: gris, azul marino y negro. Colores sobrios para la imagen sobria. En la oficina siempre llevo camisas de seda abatonadas hasta el cuello, cuyo color combina con los elegantes conjuntos de gargantilla y pendientes que me gusta llevar. Si se trata de la camisa ocre, el conjunto de ámbar de Agatha. Si es blanca, el de plata de Chus Burés, y si es la verde botella, el malaquita y oro de Berao. Dispongo de tres pares de zapatos para combinar (gris, azul marino y negro) de exactamente el mismo modelo Robert Clergerie: corte salón y discretos tacones de tres centímetros. De esta manera, por las mañanas no tengo que emplear mucho tiempo en pensar qué me pongo. Y el tiempo es oro. El armario en el que almaceno mi ropa de trabajo exhibe un orden meticuloso. Los zapatos alineado por parejas. Los trajes, cada uno en su percha correspondiente, en el lado izquierdo. Las

camisas bien planchadas, en el derecho. [...] Las media en un cajón, la ropa interiér (sujetadores y bragas blanco de La Perla, elegantes y la par discretos) en el siguiente,y, en el ultimo, los pañuelos. Todo impecable. En el armario contiguo, el destinado al resto de mi ropa, reina el caos. De las perchas cuelgan pantalones vaqueros, camisas estampadas, trajes de noche y vestidos de verano mezclados en un batiburrillo de formas y colores. En uno de los cajones se acumula un remolino de jerséis de lana. En el siguiente, la ropa interior negra, las bragas, los bodies, los ligueros y las medias. Y en el último, una masa uniforme de diferentes prendas. Gorros impermeables y sombreros de fiesta, camisas hippie y camisetas psicodélicas, cinturones dorados y bufandas a rayas. Vestigios y recuerdos de todas las épocas de mi existencia que conforman una masa en la que un arqueólogo podría explorar, para verificar a través de los sedimentos a qué era correspondía cada uno de los hallazgos encontrados. (63-65)

Další zmínkou týkající se Rosina oděvu je motiv lososově růžové podprsenky, který se několikrát opakuje v kapitole M.¹²⁸

Recién cumplidos los doce años, la Valkiria me compró mi primer sujetador. Marca Belcor, modelo Maidenform, talla 80, color rosa salmón. Me venía un poco grande y fue necesario ajustarlo. Fui la primera de mi clase en usar sujetador. (148)

Tento motiv je zde použit jako pozadí pro popis prvních Rosiných zkušeností sexuálního charakteru. Skutečnost, že Rosa nosí podprsenku, ji řadí mezi dospělé ženy se vším všudy, ovšem právě zde se projevuje význam detailů, o nichž jsem

¹²⁸ Více viz podkapitola „Opakování a kontrast“.

mluvila na začátku této kapitoly. Jak už jsem řekla, nezáleží pouze na tom, o *jaký* oděv se jedná, důležité je mimo jiné i to, v jakém je *stavu*. A jak víme podprsenka je Rose poněkud větší, nesedí jí úplně dobře, což může naznačovat, že přes svoje atributy ženskosti, přes svoji fyzickou vyzrálost je Rosa ještě stále malou holčičkou. Skutečnost, že je první ze třídy, která používá podprsenku, zase potvrzuje její vlastní slova o tom, že se vždycky cítila jiná než ostatní. Tento fakt ji vyděluje ze skupiny těch obyčejných, běžných a staví ji do opozice k nim, dělá z ní *tu jinou*. Není to samozřejmě jediný ani nejdůležitější rys, který ji odlišuje od ostatních děvčat jejího věku, je pouze jedním z mnoha, avšak je patrně nejnapadnější. Rosa má naprosto odlišné zájmy než její spolužačky, je intelektuálně vyspělejší, jinak vypadá, má jiné preference co se vzhledu týče apod. Se všemi těmito odlišnostmi je však smířená kromě jediné - je jediná ve třídě, kdo nemá doma otce. Právě tohle ji odlišuje ze všeho nejvíce a staví ji to do pozice absolutního outsidera. Stejně jako v případě Any, setkáváme se i u postavy Rosy s použitím oděvu jako „převleku“. Je zajímavé, že si tento převlek obléká z velmi podobných důvodů jako její sestra Ana - aby udělala dojem na Gonzala, svého bratrance a muže svých snů, který jí nikdy nevěnoval příliš pozornosti. Vzhledem k tomu, že je Gonzalo proslulý svými milostnými románky, nevidí dvacetiletá Rosa jako velký problém Gonzala svést a vyspat se s ním. K tomuto účelu používá „převleku“ - vyzývavé šaty, boty na vysokém podpadku, výrazný make up, účes... Něco, co je pro ni, stejně jako pro Anu naprosto netypické. Sama se staví do role někoho, kým není, protože očekává, že v „převleku“ má větší šanci na úspěch. Bohužel se jejímu plánu opět nevědomky postaví do

cesty její mladší sestra Cristina, pro niž měl Gonzalo vždycky slabost (o pedofilním vztahu Gonzala ke Cristině se ovšem dozvíme až podstatně dále).

Me compré el mejor traje para la ocasión. Era de raso negro, entallado, con los bordes ribeteados de dorado. Zapatos dorados de tacón. Iba a resultar difícil andar sobre eso. Me sentía ridícula así vestida, como un personaje de circo que hubiese caído por accidente en una reunión de gala. Frente al espejo, me preguntaba qué pensaría Gonzalo al verme por primera vez en dos años, así, vestida de vampiresa. [...] En cuanto a Cristina, se compró su primer traje de mayor. Blanco, de lino, con volantes en la falda. Una bomba. El color blanco resaltaba su tez de ébano. Y el lino transparente dejaba clarísimo que acababa de dejar de ser una niña. Cristina me eclipsaría. Estaba cantado. (79)

Čtrnáctiletá Cristina tančící s Gonzalem, působí ve svých andělsky bílých šatech téměř jako symbol čistoty a nevinnosti. Tento dojem se však okamžitě ztrácí, aby se přetavil ve svůj vlastní opak poté, co jsme svědky toho, jak se Cristina v potrháných a špinavých šatech vrací k ránu domů. Nevinnost je náhle ta tam.

Cristina llegaba con el pelo revuelto, las medias en la mano y el vestido hecho una pena. Mi madre la llamó de todo, de puta para arriba, dijo que se arrepentía de haberla traído al mundo y le pegó dos sonoros bofetones. (84)

I postava Cristiny, k níž se tímto dostávám, má v oděvu určitá specifika. Její styl oblékání je zcela odlišný od toho, jímž se

prezentují její sestry a stejně jako u Rosy úzce souvisí s její profesí a zejména se životním stylem. Postava Cristiny má působit mladistvým a svobodomyslným dojmem. Je, jak víme, nespoutaná, vášnivá a temperamentní a její oděv to jen potvrzuje. Její práce barmanky žádný formální oděv nevyžaduje, proto se obléká, jak se jí zlíbí. Její výstřední a živý styl odráží její povahu. Jedna z pasáží, kde se setkáváme s popisem jejího oděvu, je scéna v autobuse (kapitola I), kde se spolu se svou kamarádkou Line vrací z nočního tahu. Všimněme si mimo jiné „vizuálního“ kontrastu mezi těmito dvěma postavami, o němž se sama postava Cristiny v textu zmiňuje - Cristina ve vyzývavých černých šatech odhalujících její ženské tvary proti Line v infantilním tričku, s culíčky a růžovou kabelkou ve tvaru srdce. Linina zjevná naivita, její tělo pubertální dívky a dětský styl odívání ostře kontrastují s její sexuální nenasytností a zjevnou emocionální necitlivostí, kterou projevuje (např. reakce na smrt Santiaga, absence emocí v sexuálních kontaktech...). Popis obsahuje rovněž přesné údaje o hmotnosti obou postav, jež mají za úkol navodit dojem jejich reálnosti, mají působit jako „ženy z masa a kostí“, přestože ve skutečnosti jde pouze o literární konstrukty. Domnívám se však, že je to rovněž narážka na touhu žen po štíhlosti. Jednou z funkcí postavy Line je, jak už jsem uvedla, kritika posedlosti štíhlostí, takže zde autorka klade proti sobě Cristinu jako představitelku klasické ženskosti (plné, oblé tvary) a její kamarádku Line, která zápasí s mentální anorexií (extrémní štíhlost, chlapecké tvary).

Lo primero que ve el conductor cuando se abren las puertas neumáticas del autobús son mis piernas, enfundadas en unas

medias, que ascienden hacia la plataforma. Una extensa carrera descende peligrosamente desde el muslo hacia el tobillo de la pierna irquierda. Y la siguen otro par de piernas, éstas dentro de unos vaqueros desteñidos, estudiosamente rajados por encima de las rodillas y por debajo de las nalgas. [...] Yo llevo un traje negro ceñido que revela con el mayor descaro las curvas vertiginosas de mis cincuenta y ocho kilos, un tanto exagerado, quizá, y con él me siento con la planta de un toro de la ganadería de Pablo Romeo: poderío y bravura cincelados en negro. Mi imagen contrasta enormemente con el aire angelical de Line, cuarenta y tres kilos, camiseta rosa talla doce años con estampado de la Bola del Dragón, flequillo, dos coletitas sujetándole sus cabellos rubios y unos enormes ojos azul cielo que le confieren un aire de perpetuo asombro. (108)

Zmíněná scéna v autobuse je však i dalším příkladem charakteristiky postav oděvem. Kromě Cristiny, Line a řidiče je tu i několik mužských postav tvořících prostředí, u nichž je nepříliš podrobný popis vzhledu či oděvu jedinou charakteristikou (obdobně jako například ve scéně v supermarketu) a slouží jako identifikační prostředek odlišující několik různých cestujících.

Un jovencito de aspecto tímido, escuchimizado, con gafitas, pelo engominado y camisa y rayas. (109)

Proužkovaná košile a napomádované vlasy – v románech Lucíy Etxebarriy typické atributy mladíka z lepší rodiny, či mladého snoba. Například v jejím druhém románu *Beatriz a nebeská těl/es/a* objevíme hned dvě takové postavy, charakteristikou nápadně podobné tomuto mladíkovi z autobusu. Jsou to

epizodní postavy dvou mladíků z prominentních rodin, jimž Beatriz nese zásilku. V případě Jaimeho jsou to drogy, v případě Paca balíček s pistolí. Výrazy použité v popisu jsou ovšem v obou případech téměř totožné. Postavy se tak stávají téměř zaměnitelnými. Takto popisuje Beatriz Jaimeho:

Me senté en un sillón de cuero antiguo, desde el que se apreciaba perfectamente la escalera del fondo, realizada mitad en piedra caliza, mitad en madera, y por la que descendió un chico que llevaba el pelo corto y engominado y vestía una camisa almidonadísima de rayas rosas y blancas, unos vaqueros y unos mocasines de piel.¹²⁹

A takto Paka:

Se trataba de un muchacho joven, bronceado y engominado, vestido con una camisa a rayas planchadísima, unos vaqueros con aspecto de recién comprados y unos zapatos italianos.¹³⁰

Díky této zřetelné podobnosti se domnívám, že oba vystupují jako postavy-typy, nepříliš individualizované, mají pouze zastupovat, stejně jako mladík z autobusu, určitou sociální vrstvu. Zcela jinou sociální vrstvu pak reprezentují postavy dvou dělníků v montérkách, které odkazují nejen k jejich sociálnímu zařazení, ale i jejich profesi:

Uno debe de tener cincuenta y tantos años y el otro veintipocos, mono azul y bolsa de deportes sujeta entre los zapatos. (109)

¹²⁹ Etxebarria, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, op. cit. s. 94.

¹³⁰ Tamtéž, s. 160.

Dále je tu „falešný sportovec“ jehož „prozrazuje“ tepláková souprava:

Sentado en la fila de asientos contigua a la nuestra hay un treintañero vestido de chándal. Probablemente ha salido a correr por la mañana [...] Tiene aspecto de falso deportista y creerse muy seductor. (109)

Mladík v *levném* vlněném obleku a kravatě:

Cerca de la puerta central, de pie, agarrándose a la barra con una mano, hay un chico jovencito [...] Viste un traje barato de alpaca con corbata, lleva zapatos italianos y calcetines blancos. (112)

A nakonec dlouhovlasý mladík v kostkované košili a v *obnošeném tričku s logem oblíbené kapely*:

Sube al autobús un jovencito de pelo largo y rubio.[...] Es mono. No le echo más que veinte años. Lleva una camisa a cuadros sobre una raída camiseta de los Sonic Youth. (116)

Plejáda mužských postav charakterizovaných převážně popisem některých součástí oděvu. Zejména u epizodních postav je to často jediný způsob charakteristiky, postava se tak stává velmi mlhavou entitou, obvykle neznáme její vnitřní život, často nemá ani možnost promluvy, jindy se projevuje pouze krátkým dialogem, který může poodhalit o něco víc. Často se však jedná o postavy utvářející prostředí, jsou jakýmsi pozadím pro odvíjení děje - pro akci významnějších postav. Někdy jsou zcela němé a ještě více se přibližují neživým

předmětům zasazeným na scénu pouze pro dekoraci. Svou přítomností nezasahují do děje a děj nijak neovlivňují. Jindy mohou posloužit jako prostředek k lepšímu poznání významnějších postav a jejich charakteru, mohou zesilovat určitý dojem z nich nebo stát v opozici vůči nim a vytvářet tak kontrast (vzhledem, profesí, jazykovým projevem apod.). Jednou z takových kontrastních postav je i „třicátník“ s poněkud přidrzelým projevem, který si v baru Planeta X, kde Cristina pracuje, řekne o sklenku drahého džinu uloženého na vysoko položené polici, aby mohl Cristině okukovat zadek.

Se trata de un tipo bajito y repeinado, que no debe de tener más de treinta años. Lleva un polo rosa, pantalones de pinzas y zapatos italianos. Apenas supera el metro sesenta. Un pijillo en la treintena. (56)

Celou scénu však pozoruje její sestra Rosa, která si nenechá ujít příležitost do této záležitosti zasáhnout. Právě ve chvíli, kdy vstane z barové stoličky, aby se do věci vložila, můžeme ocenit vizuální kontrast mezi ní a zákazníkem. V tu chvíli působí jako sebevědomá „žena činu“, což je ještě více zdůrazněno právě její výškovou převahou vůči zmíněnému muži. Její impozantní vstup na scénu je následován replikou, jež drzounovi neprosto vezme vítr z plachet. Scéna nepostrádá humorné prvky včetně dalšího vizuálního efektu - drzounova tvář dostane barvu jeho košile. Další důkaz významu detailů spojených s oděvem, v tomto případě je to nepochybně jeho barva.

Mi altísima hermana se levanta del taburete y se yergue cuan alta es sobre sus imponentes ciento ochenta centímetros, sin tacones.

- Te importaría dejar de mirar el culo de mi novia con semejante descaro? - le pregunta cortésmente al chico del polo rosa.

Las mejillas del gañán adquieren el color de su polo. (57)

Stejně jako její sestry bere i Cristina na sebe „převlek“. Tímto převlekem je v jejím případě neutrální oděv netypický pro její každodenní život. Za účelem návštěvy odkládá Cristina svůj běžný, poněkud výstřední oděv, aby se vyhnula případné kritice ze strany své starší sestry Any proslulé svým konzervativním přístupem nejen k oblékání. Cristina jí nechce dát příležitost, aby mohla zpochybňovat její životní styl, existenci, která se z Anina pohledu může zdát nejistá a nestabilní. Přestože nás Cristina přesvědčuje o tom, že jí takový život vyhovuje, její potřeba fingovat před svou sestrou něco, co není, odkrývá skutečnost, že si uvědomuje, že v profesi barmanky plýtvá svými schopnostmi a že se za svou situaci před svými sestrami do jisté míry stydí, a to i přesto, že jí jejich životní cesty nepřipadají o nic lepší než ta její.

Subo en el ascensor y compruebo mi aspecto en el enorme espejo de luna. En fin, ésta soy yo. Camiseta blanca, vaqueros nuevos, sin remiendos ni nada, botas de cuero. El pelo recogido en una coleta. Sin pintar. Es el aspecto más presentable que he conseguido adoptar. Pinta de estudiante universitaria, sin vicios ni aspiraciones en la vida. No quiero que mi hermana mayor, que jamás lleva un solo trapo que no sea de marca, me dirija una de sus miradas de desprecio.[...] De repente la sorprendes lanzando una mirada transversal, de reojo, así, como quien no quiere la cosa, a tus vaqueros viejos o a tus medias hechas jirones y sabes lo que piensa: ¿cómo ha podido venir con este

aspecto? Así que, para ahorrarme situaciones incómodas, he prescindido de los pantalones de campana y las camisetas por encima del ombligo, mi uniforme de barra, y vestida de persona decente he venido a ver a mi hermana Ana [...] (86)

V textu nalezneme samozřejmě i další pasáže, v nichž se z nějakého důvodu zaměřuje pozornost na oděv postavy. Lze říci, že jestliže je v nějaké situaci zmínka o tom, jak je postava oblečena, nikdy to není bezpříznakové. Udávání takových detailů v sobě vždy nese nějakou informaci o postavě, která má svou důležitost z hlediska bezprostředního či obecnějšího významového kontextu. Posledním příkladem, který zde uvedu, je opět kontrastní opozice. V kapitole H, kde nás vypravěčka Ana uvádí do obrazu vyprávěním o seznámení a vývoji vztahu svých rodičů, se nachází pasáž vystavěná na otevřeném kontrastu matky a otce, zejména jejich rozdílného fyzického vzhledu a odlišného sociálního zázemí. Matka je popisována jako křehká dlouhovlasá blondýnka s šedýma očima, „princeznička“ z lepší rodiny. Otec je naopak vykreslen jako snědý, tmavovlasý a tmavooký krasavec, bonviván z chudých poměrů. Jejich fyzické odlišnosti jsou jakousi „ozvěnou“ odlišností jejich zájmů a představ o životě a zintenzivňují tak dojem matky a otce jako naprosto protikladných bytostí, a předznamenávají tak a současně zdůvodňují krach jejich manželského svazku.

Papá paseaba con ella por Gran Vía y ni siquiera podía invitarla a un café porque siempre andaba corto de dinero. Debían de hacer un contraste gracioso, mamá con sus trajes impecables estilo Jacqueline Onassis y papá con su viejo abrigo a cuadros,

heredado de su padre y que le venía corto, y su raída bufanda de punto enmarcando su cuadrada mandíbula de actor de cine. (99)

Iluzivní prvky v charakteristice postav

Na tomto místě bych se ráda zmínila ještě o jednom fenoménu, který se v románech Lucíy Etxebarriy vyskytuje poměrně hojně. Je jím využití takzvaných iluzivních prvků, což jsou takové údaje o postavě, které ji před zrakem čtenáře jako by „oživují“, činí ji více skutečnou a působí tak, že posilují čtenářovo vnímání postavy jako živoucí bytosti z masa a kostí, přestože ve skutečnosti jde samozřejmě pouze o literární konstrukt ze slov a významů. Využití takových prvků si podle Daniely Hodrové klade za cíl posílit ve čtenáři iluzi skutečnosti románového světa, proto také tento jev nazývá „iluzivnost“. Opačným jevem je pak takzvaná „antiiluzivnost“, tedy zařazení prvků, jež stvořenost románového světa naopak odkrývají, přičemž poukazují například na existenci autora, světa mimo román. Použití iluzivních prvků považuje Hodrová za alternativní způsob charakteristiky postav vznikající jako reakce na popis tradičně používaný v dílech s realistickou poetikou.

Osobitou reakcí na tradiční popis postavy v díle realistického typu, který se „žánrově“ z textu nevymyká (respektive nevymyká se z žánru popisu, jak byl v podobných dílech pojmán) a v této své formě tvořil zcela inherentní, graficky nevydělenou součást textu, bylo kromě absence vypravěčovy

přímé charakteristiky také uvedení této charakteristiky například prostřednictvím údajů ze zápisníku postavy.¹³¹

Charakteristika postav tvořená takto nepřímou, čili bez explicitních výroků nezávislého vypravěče, který by na postavu „hleděl“ z odstupu, dodává postavě nádech autentičnosti. Takovým případem je v díle Lucíy Etxebarriy například již dříve zmíněný román *Vyrovnaný zázrak*, koncipovaný jako deník - příběh, který hlavní hrdinka píše pro svou nedávno narozenou dceru Amandu. Jako v každém správném deníku i zde jsou jednotlivé zápisky uvedeny datem. Rovněž se zde čas od času objevují e-maily či SMS zprávy, které Eva pro svou dceru do deníku „opsala“. Deník je navíc ve své původní podobě považován za autentický žánr par excellence. Dalším prostředkem tohoto druhu, který Lucía Etxebarria využívá ve výše zmíněném románu, je vkládání nejrozličnějších encyklopedických či vysvětlujících údajů na určitá místa v textu. Na začátku první části románu popisuje například význam působení hormonu oxytocinu v těhotenství a po narození dítěte. Odstavec působí jako by ho hlavní postava „četla“ z lékařské encyklopedie. Hrdinka - vypravěčka se zde uváděním definic tohoto druhu obrací očividně k nějakému dalšímu subjektu, jemuž je informace určena. Kdo je však tím, koho chce tímto způsobem poučit? Její dcera nebo čtenář románu? Těžko si představit, že by si skutečná osoba psala do deníku informace tohoto typu sama pro sebe. A že by zrovna tyto informace byly určeny její dceři se také nezdá příliš věrohodné. Myslím, že zde tudíž máme co do činění s prvkem, který je na první pohled tzv. iluzivní, ale současně i

¹³¹ Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. op. cit. s. 524.

antiiluzivní, tzn. má zajišťovat větší reálnost textu, současně však odkrývá existenci autora a zejména předpokládá existenci a aktivitu čtenáře, čímž prozrazuje stvořenost (fiktivnost) románového světa. Takové postupy nepřímé charakteristiky využívající iluzivní prvky najdeme ve vícero autorčiných románech. Na začátku románu *O všem viditelném a neviditelném* jsou například umístěny údaje představující „lékařskou zprávu“ o hlavní postavě Ruth Swanson, která se nachází v bezvědomí. Jsou zde uvedeny důvody její hospitalizace (pokus o sebevraždu), naměřené hodnoty životních funkcí apod. Takových zpráv se tu prezentuje hned několik za sebou a jejich účelem je ilustrovat vývoj Ruthina zdravotního stavu během jejího pobytu v nemocnici. Autorka tímto způsobem vlastně „šetří“ vyprávěním a navíc tento motiv, jak už jsem se zmínila, dodává postavě filmové režisérky Ruth na reálnosti. Z pozice čtenáře je to vlastně proniknutí do intimní sféry postavy, neboť se mu dostává informací, které by ve skutečnosti podléhaly lékařskému tajemství. Daniela Hodrová řadí k takovým způsobům charakteristiky například nejrozličnější číselné údaje o postavě (číslo bot, váhu, výšku, telefon apod.), může jít také o různé údaje uvedené v dotazníku. Zmiňuje se i o možnosti grafického odlišení takových pasáží.

Popis postavy [...] přebírá určité mimoliterární způsoby popisu individua a jednota textu, také jednota grafická, se rozleptává, text se stává žánrově hybridním.¹³²

¹³² Tamtéž, s. 525.

Údaje tohoto druhu však podle jejího názoru ve skutečnosti nepřidávají postavě na reálnosti, nýbrž ji naopak zbavují její individuality, jejího „lidského rozměru“ a ve výsledku ji vlastně do jisté míry odosobňují. Mohou dokonce působit groteskně. Pro vyjádření tohoto odosobnění používá Hodrová přirovnání „člověk-stroj.“ Postava může v takovém případě působit naopak velmi „nelidsky“, zvláště je-li její charakteristika vybudována zejména na prvcích tohoto typu a nikoli na prezentaci jejího vnitřního života. V románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* použila Lucía Etxebarria tuto techniku např. v retrospektivním vyprávění, kde postava Rosy popisuje sebe sama ve věku dvanácti let těmito slovy.

Rosa Gaena, doce años, cociente de inteligencia 155, contorno de pecho 80, 166 centímetros de estatura. Las cifras de la mujer Biónica. (148)

Tento druh popisu není v románu ojedinělý. Je zřejmé, že postava Rosy se opravdu vyznačuje určitými charakteristikami člověka-stroje. Zmíněné pasáže jen zdůrazňují pocit odosobnění, kterým má na čtenáře tato postava působit: tři střízlivé kostýmy, které si pravidelně obléká do práce, čtrnáct hodin každodenní rutinní aktivity ve firmě, chladně a účelově působící byt, do kterého se večer vrací jen vyspat a jehož luxus si nemá čas užít, stereotypní, mechanické úkony, které každý den udělá, tabletky proti depresi, které pravidelně polyká. Necítí se ani dobře, ani špatně, necítí vlastně nic. Rosa opravdu funguje jako jakýsi „robot“, stroj, nebo spíš součástka tohoto obrovského stroje, jímž je moderní ekonomicko - konzumní společnost. Sama se na několika místech textu přirovnává ke

svému počítači. Jako by se tu potvrdilo přísloví „kdo s čím zachází, tím také schází“.

[...] porque en el fondo soy idéntica a mi ordenador, que dispone de una batería de emergencia que se conecta automáticamente en caso de un fallo en la corriente eléctrica. Diseñada para durar. Programada para seguir adelante. (259)

Y entretanto la vida se me va entre los números y cuentas, documentos internos y disquetes de ordenador, y resulta difícil recordar que mi cerebro no está hecho de chips, que soy humana. Aunque cada día se me note menos. (154)

Lépe na tom ovšem není ani další z hlavních postav románu, její sestra Cristina. I ona si uvědomuje stereotyp panující v jejím životě, který ji staví na úroveň člověka-stroje. Přestože se navenek tváří, že je se svým životem spokojená, ve skutečnosti prožívá hlubokou deziluzi. Neuspokojivé vztahy, nedokončené studium, provizorní, neperspektivní zaměstnání, finanční nezajištěnost, psychická nestabilita. Její práce servírky v baru, nezávazné sexuální experimenty s náhodnými milenci, ke kterým nic necítí, probdělé noci strávené po klubech, naplněné alkoholem, extází a tancem v hypnotickém rytmu techna, falešné pocity spřízněnosti vyvolané drogou, nejistota a hledání záchytného bodu. Její rutina je možná velmi odlišná od té, která řídí život její sestry Rosy, není však o nic méně ubíjející a prázdná. Stejně jako Rosa i ona se cítí být jaksi odosobněná.

Después, me voy a trabajar. [...] Las interminables horas que paso en el bar no cuentan. Estoy muerta. No soy yo. Soy un

doble cibernético, una réplica catódica, un zombi andante, cualquier cosa. Hablo como yo, visto como yo, miro como yo, pero no soy yo. (173)

Dalšími iluzivními prvky jsou v románu *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti* například pasáže, kde ústřední postavy podávají informace analogické těm, o nichž jsem se zmínila v souvislosti s románem *Vyrovnaný zázrak*. Tyto informace či definice jsou tu zakomponovány do vyprávění postav „jako by mimochodem“. Jedním takovým příkladem je pasáž, kde se Cristina snaží „erudovaně“ vysvětlit původ svých zdravotních problémů. I zde můžeme identifikovat významové prvky odkazující k předpokládanému čtenáři (či vlastně čtenářům) tzn. působící antiiluzivně (agarraos; que os aclaréis), avšak uvedené vysvětlení má sloužit jako „vědecký podklad“ pro vysvětlení některých důležitých momentů v chování této postavy (iluzivnost). Postava sama zde čtenáři předkládá teorii zdůvodňující její sklon k promiskuitě a náladovou povahu, aby ji vzápětí (v závěru téže kapitoly) zpochybnila.

[...] padezco un „exceso de testosterona“, agarraos, cómo suena el nombrecito. Para que os aclaréis: resulta que la testosterona es una hormona masculina, y el estrógeno la femenina, y el cuerpo humano, cualquier cuerpo humano, posee parte de ambas. La proporción define el género. Predominancia de estrógeno: femenino. De testosterona: masculino. Y yo, precisamente yo, tengo más testosterona de la que tenía que tener y por eso no me viene la regla. Cualquiera lo diría viéndome con estas tetas y estas caderas. Yo, que padezco la

persona más femenina de la Tierra, y resulta que tengo más hormonas masculinas de las debidas. (24)

O něco dále je v témže románu uvedena charakteristika Rosy pomocí stejné techniky. Tato pasáž není ani v tomto případě graficky vyčleněna z textu, ovšem na první pohled působí jako zpráva z novin či internetu. Tyto „vědecké vsuvky“ patří mezi charakteristické znaky autorčina rukopisu. V závěru této ukázky se zřetelně demonstruje její obliba ve vytváření kontrastů a používání humorných či ironických komentářů, které oživují a dynamizují vyprávění. Racionální (statistika) versus iracionální (věštění osudu - v úvodu románu). Vážný tón versus odlehčený, ironický tón.

El informe Harvard-Yale, publicado en 1987 por los sociólogos Bennet y Bloom y basado en el modelo paramétrico de análisis de diferentes grupos de población, dice textualmente: „A los treinta años las mujeres solteras con estudios universitarios tienen un 20% de posibilidades de casarse, a los treinta y cinco este porcentaje ha descendido al 5% y a los cuarenta al 1,3%. Las mujeres con educación universitaria que anteponen los estudios y la vida profesional al matrimonio encontrarán serias dificultades para casarse“. Ya dicen los agoreros que a los treinta años es más fácil que te caiga una bomba encima que un hombre. (61)

Začátek této kapitoly vyprávěné Rosou je pak prokládán úryvky, které nás informují o tom, jak se má žena pohybuji se ve světě byznysu oblékat, jak má sedět apod. Tyto poučky či rady jsou do textu zasazeny jako přímá řeč v uvozovkách a dávají tušit, že jsou to pravidla, kterými se ona sama řídí -

dokreslují tedy charakteristiku této postavy. Mimo jiné se zde rovněž odráží autorčin zájem o otázky genderového charakteru, konkrétně rozdílného pohledu společnosti na ženy a muže v profesionální oblasti a existence odlišných měřítek a požadavků na obě pohlaví. Zmíněná témata rozvíjí autorka zejména ve svých esejích a novinových článcích.

„Debe usted controlar la postura de las piernas. Un hombre puede sentarse de cualquier manera que le ocurra: piernas separadas o con un tobillo sobre la rodilla de la otra pierna o con las piernas cruzadas. Las mujeres deben tener más cuidado en el ambiente profesional, para evitar que la visibilidad de las piernas distraiga a otros.“(65)

Díky tomu, že autorka hojně využívá pro posílení dojmu celistvosti a kompaktnosti svých příběhů techniku opakování (zdvojování),¹³³ setkáme se o pár kapitol dále s velmi podobným motivem, který tak posiluje účinek motivu předešlého. Nyní jsou to pasáže dokreslující charakteristiku Any, působící jako „rady z ženského časopisu“, jimiž se obrací ke čtenáři, vlastně ho informuje.

Para arreglar una abolladura sobre la madera hay que aplicar un trapo blanco húmedo, procurando que empape la madera. Acto seguido hay que colocar otro trapo grueso, también humedecido, y aplicar la plancha de vapor caliente, porque la adel calor dilatará las fibras y las nivelará. Ojalá la vida fuese tan fácil de arreglar como los contratiempos domésticos. (98)

¹³³ Více viz podkapitola „Opakování a kontrast“.

Jsou to samozřejmě rady zcela odlišného charakteru než v případě její sestry Rosy. Ana zde prokládá svoje vyprávění o historii rodiny, tvořící obsahovou podstatu této kapitoly, pasážemi popisujícími postupy péče o domácnost. Vyprávění tak získává dynamiku, vnímání Any se periodicky jako by zanořuje do jejího nitra (Ana přemýšlí o minulosti) a opět se vrací do přítomnosti (Ana zaměřuje svou pozornost na věci, které ji bezprostředně obklopují). Přičemž minulost je spojována s vážnými tématy (otcův alkoholismus, sebevražda tety Remedios, násilí otce vůči matce...), zatímco přítomnost s banálními (je třeba vyprat závěsy, nalakovat podlahu...). Využití této techniky umožňuje autorce napodobit proud vědomí v jeho nesouvislosti a rozbíhavosti, jako když mysl téká od jednoho podnětu k druhému. Vytvořením kontrastu mezi vážným a banálním pomocí těchto časových i obsahových „skoků“ prodlužuje čtenářovo napětí. Současně je zde vyjádřeno Anino setrvávání v minulosti a beznaděj, kterou pro ní znamená přítomnost. Z jejího vyprávění je však více než zřejmé, že ačkoliv si umí poradit s nejrůznějšími problémy v domácnosti a přesně ví, jak cokoli doma opravit (vyčistit, vyřešit...), nezná odpověď na to, jak „opravit“ svůj vlastní život, neboť na to neexistuje žádný jednoduchý návod.

7) ZÁVĚR

Předně bych chtěla říci, že práce na tématu, které jsem si zvolila, byla pro mě po všech stránkách významným přínosem. Především jsem se však setkala se spoustou velice zajímavých informací týkajících se tématu postavy v románu a musím se přiznat, že mi občas připadalo

poněkud obtížné vyznat se v té spleti často protichůdných názorů a teorií. Za nejvýznamější poznání, jehož se mi během mé práce dostalo, však považuji zjištění, že názory na věc se neustále mění, přehodnocují a přizpůsobují a všechno závisí do určité míry na úhlu pohledu konkrétního člověka, jenž se tématem zabývá. Bádání na poli literární analýzy považuji tedy za velmi různorodý, proměnlivý proces, který se neustále vyvíjí, a v němž existuje stále mnoho nezodpovězených či nejasných otázek, nad kterými je možné se zamýšlet. Za velmi inspirující považuji zejména teoretickou práci Daniely Hodrové, která pro mě otevřela mnoho zajímavých otázek a poskytla mi cenné poznatky k danému tématu. Neméně zásadní bylo pro mou práci setkání se studii amerického literárního a filmového teoretika Seymoura Chatmana, jehož kniha *Příběh a diskurs* mě příjemně překvapila svou neuvěřitelně čtivou formou a velice sympatickým přístupem k teoretickým problémům literární analýzy, kterými se zabývá. Z mé práce je mi naprosto zřejmé, že zmínění dva autoři ovlivnili můj pohled na teorii literární postavy nejvíce. Při práci jsem se snažila získat různé názory na věc z odborné literatury a posléze je konfrontovat se svými vlastními poznatky a myšlenkami, které mě v souvislosti s daným tématem napadaly. Vytváření svých vlastních teorií ohledně autorčina díla, jsem vystavěla především na empirickém základě, vycházejíc z toho, co nabízí samotný text. Na závěr zbývá otázka: jak tedy uvedené poznatky krátce a jednoduše shrnout? K čemu jsem vlastně ve své práci dospěla? Domnívám se, že hlavním přínosem románové tvorby Lucíy Etxebarriy je skutečnost, že předkládá čtenáři k zamyšlení

mnoho otázek, na které naše společnost nenachází odpověď. Hlavní myšlenkou spojující všechna její díla a témata v nich obsažená, je ale především následující otázka: jakým způsobem má žena v současné společnosti žít a zastávat všechny své životní role aniž by trpěla? Těmito problémy se jistě zabývá mnoho lidí a upozorňují na ně nejrůznějšími prostředky. Provokativní způsob, který si pro vyjádření svého sdělení zvolila Lucía Etxebarria, mi však připadá účinný a v tom spatřuji zásadní význam jejího díla.

RÉSUMÉ

Personajes en la novela de Lucía Etxebarria:

Amor, curiosidad, prozac y dudas

Para tratar los temas que están presentes en este trabajo he optado por dividirlo en tres partes elementales que constituyen el núcleo de mi análisis textual. Como Lucía Etxebarria es una autora extranjera, actual y además joven, supongo que para la mayoría de los lectores checos es una escritora prácticamente desconocida. Por eso he dedicado el primer capítulo de mi trabajo a trazar la biografía de la autora acentuando sobre todo las fechas cruciales para su creación literaria. Después de presentar a la autora y su obra en general empecé el análisis del tema elegido por una clasificación de los tipos de personajes que aparecen con frecuencia en su obra novelística subrayando, ante todo, la relación que hay entre sus respectivas novelas en cuanto a los personajes. En mi opinión, existe en su obra cierto tipo de personajes, tanto femeninos como masculinos, que se pueden localizar en cualquiera de sus novelas. Eso no quiere decir que no haya diferencias entre los personajes sino que éstos presentan cierto tipo de características comunes que me permiten intentar incluirlos en tres grupos básicos según las características que prevalecen en cada tipo: „la intelectual“, „la ama de casa“ y „la mujer de éxito“. En cuanto a la tipología de los personajes masculinos, no he creado categorías ni he tratado de analizarlos detalladamente ya que opino que los personajes masculinos constituyen un elemento menos importante de la obra puesto que la misma autora sostiene que prefiere crear protagonistas femeninas para poder indagar sobre el tema de la mujer actual y sus problemas en la sociedad. En relación con este hecho crea Lucía Etxebarria los personajes

masculinos mucho menos caracterizados que en caso de los femeninos. Para completar el tema de la tipología he hecho un análisis más detallado de los personajes de „la madre“ y „el padre“ que también considero personajes con características repetitivas y bastante similares en todas las obras de la autora. En la primera parte del núcleo de mi trabajo he intentado, entonces, definir los tipos respectivos que aparecen en la obra de Lucía Etxebarria partiendo de su primera novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y señalando después los puntos de referencia con las siguientes novelas que la autora había escrito. En cada parte de mi trabajo intento documentar mis observaciones empleando ejemplos de varias de sus novelas. La segunda parte más importante del trabajo la dedico al análisis de las relaciones que se suponen entre los personajes de una novela y el sistema de los componentes temáticos (sujeto) de la novela. Aquí he partido sobre todo de las opiniones expuestas en los trabajos de algunos de los filólogos conocidos. Especialmente me he inspirado en las nociones de un extenso análisis teórico del elemento del personaje que había elaborado la filóloga checa Daniela Hodrová y sus colegas denominado *Na okraji Chaosu (En el borde del caos)*. Otra obra que ha influido mucho en mi visión de la problemática de los personajes es el libro *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* (*Historia y discurso. La estructura narrativa en ficciones y películas*) del famoso teórico literario y filmólogo estadounidense Seymour Chatman. Expongo y comparo las opiniones de estos dos autores (en algunos casos hay también opiniones de otros) y las confronto con mis propias observaciones que he obtenido tratando de analizar la obra de Lucía Etxebarria. Me he concentrado sobre

todo en dos problemas teóricos. Analizar qué relaciones se pueden observar entre el personaje de la novela y el contexto general de los componentes básicos de la composición, es decir el *sujeto* (como un sistema de los elementos temáticos que actúan en su novela) y el *lenguaje*. Comparando trabajos de varios teóricos literarios me he dado cuenta que la relación entre el argumento de la novela y los personajes sigue siendo objeto de polémicas y opiniones contradictorias. En este caso me identifico con la opinión de Seymour Chatman que afirma que no es posible reducir el personaje sólo a una función del sujeto ni tampoco decir que un personaje sea un „ser vivo“ y por eso haya que someterlo a los análisis psicológicos. En su punto de vista la razón está en el cruce de estas dos opiniones extremas y a mí esta opinión suya me parece bastante realista. En cuanto a la conexión del personaje con el lenguaje he expuesto varios ejemplos de la novela tratada para demostrar evidentes diferencias entre el habla de los personajes más importantes de dicha novela en la que la autora trató de crear tres estilos distintos para cada uno de los personajes claves. La manifestación verbal de estas tres heroínas de la novela completa su característica general que se presenta dentro de la novela por otros tipos de recursos estilísticos (descripción del cuerpo, de las acciones, del pensamiento etc.). La última parte de este capítulo la dedico a la presentación de dos de los principios de composición más usados en la obra de la autora - *la repetición y el contraste* y documento su abundante aparición en la novela tratada. La tercera parte de mi trabajo la constituye el análisis de los recursos que utiliza Lucía Etxebarria a la hora de presentar los personajes en el texto, es decir, cuando crea su característica. En esta se divide en seis

subcapítulos según los respectivos temas tratados. Inspirándome el modelo que emplea en su obra Daniela Hodrová me he fijado especialmente en tres problemas.

- 1/¿Cómo se presenta en la obra el cuerpo del personaje?
- 2/¿Cómo se presenta y cuál es su ropa?
- 3/¿Qué papel actúa el nombre del personaje en el contexto general de la obra?

El tema del cuerpo del personaje literario lo he desarrollado en varios sentidos distintos. En mi opinión la autora da bastante importancia al motivo de la *diferencia* (no solo física) de un personaje del entorno que lo rodea y también muestra en sus obras con bastante frecuencia el cuerpo desnudo desarrollando el motivo de la sexualidad (en sus respectivas variantes) como uno de los temas claves de toda su obra. Además menciono dos recursos específicos de la autora en cuanto a la característica de los personajes. Es la descripción del personaje mediante su respectivo espacio íntimo (en la mayoría se trata de su casa) y la unión del personaje con cierto tipo de música. A la mayoría de mis observaciones he añadido ejemplos concretos en los que se ve claramente cómo son tratados en la novela analizada. ¿Qué conclusión general resulta, entonces, de mis nociones? Creo que Lucía Etxebarria presenta a los lectores muchas preguntas a las que nuestra sociedad no tiene respuesta. Hay muchas personas que hacen lo mismo que la autora utilizando los más variados remedios y recursos pero me parece que su modo de llamar atención sobre estos problemas es eficiente y en eso veo la mayor importancia de su obra.

BIBLIOGRAFIE

Prameny:

ETXEABARRIA, Lucía. *Láska, zvědavost, prozac a pochybnosti*. Přel. Hana Kloubová, Praha: Garamond, 2007.

ETXEABARRIA, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998.

ETXEABARRIA, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Debolsillo (Random House Mondadori), 2005.

ETXEABARRIA, Lucía. *La Eva futura, La letra futura*. Barcelona: Destino, 2000.

ETXEABARRIA, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2003.

ETXEABARRIA, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta, 2004.

ETXEABARRIA, Lucía. *Una historia de amor como otra cualquiera*. Madrid: Espasa, 2003.

ETXEABARRIA, Lucía. /NÚÑEZ PUENTE, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2002.

Odborná literatura:

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. *Mujeres novelistas – jóvenes escritoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003.

HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008.

LOTMAN, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hromada, Bratislava: Tatran, 1990.

SCHOLES, Robert - KELLOGG, Robert. *Podstata vyprávění*. Přel. Marek Sečkař, Brno: Host, 2002.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

WELLEK, René - WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda, Miroslav Procházka, Olomouc: Votobia, 1996.

OUŘADOVÁ - NOVOTNÁ, Dagmar. Diplomová práce: *Postavy v románu Eleny Garro: Vzpomínky na budoucnost*, Praha, 2006.

HRABÁK, Josef - ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Úvod do teorie literatury*. Praha: SPN, 1987.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

BRUKNER Josef - FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá Fronta, 1997.

TODOROV, Tzvetlan. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesus. Praha: Akropolis, 2003.

MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Přel. Renata Kamenická, Marian Siedloczek. Brno: Host, 2000.

RENZETTI, Claire M./ CURRAN, Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Přel. Petr Pavlík. Praha: Karolinum, 2005.

PÉREZ, Janet - IHRIE, Maureen. *The feminist encyclopedia of Spanish literature*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2002.

DE ASÍS GARROTE, María Dolores. *Última hora de la novela en España*. Madrid: Biblioteca Eudema, 1996.

VILLABA ÁLVAREZ, Marina a kol. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2000.

CABALLÉ, Ana a kol. *Lo mío es escribir - siglo XX 1960 - 2001 - la vida escrita por mujeres I*. Barcelona: Lumen, 2004.

FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999.

JANÍK, Aloiz/ DUŠEK, Karel. *Drogy a společnost*. Praha: Avicenum, 1990.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma, 1999.

Elektronické odkazy:

<http://www.lucia-etxebarria.com>

<http://www.caffeletterario.it>

<http://www.iliteratura.cz>

<http://www.bibliomonde.com>

<http://www.sololiteratura.com>

<http://www.lateral-ed.es>

<http://www.feminismus.cz>